MUSIKINSTRUMENTE IM ZEICHEN DER REFORMPÄDAGOGISCHEN BEWEGUNGEN

Dissertation
zur
Erlangung des Grades eines Doktors
der Erziehungswissenschaften
an der
Universität Dortmund

vorgelegt von
Ingrid Böhle

1982

MUSIKINSTRUMENTE IM ZEICHEN DER REFORMPÄDAGOGISCHEN BEWEGUNGEN

Dissertation vorgelegt
bei der Universität Dortmund

vorgelegt von:
Ingrid Böhle

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Datum der mündlichen Prüfung 12. Februar 1982
Referenten: Prof. Dr. Willi Gundlach
Prof. Dr. Werner Probst

VORBEMERKUNG

Ursprünglich war geplant, Beiträge zu einer Didaktik des Musikinstrumentes in der Gegenwart zu liefern, denen ein geschichtlicher Aufriß der Entwicklung bis in die Gegenwart hinein vorausgeschickt werden sollte.

Es bot sich an, bei der Reformpädagogik zu beginnen, weil hier erstmals das Instrument in der Hand der Schüler mit in die Überlegungen einbezogen wurde. Das erfolgte sicherlich parallel zur Arbeitsschule, in der das Arbeitsmittel eine wichtige Rolle spielte. Gerade aber die zentralen Begriffe der Arbeitsschule: Selbsttätigkeit und Anschauung lenkten den Blick darauf, daß das Musikinstrument, falls die Musikreformpädagogen ihren eigenen Ansatz ernst nahmen, nicht einfach als methodisches Arbeitsmittel gesehen werden konnte. Die nähere Untersuchung ließ aufleuchten, daß Instrumente offenbar einen großen Anteil an dem hatten, was sich - grob abgesteckt - zwischen 1900 und 1933 (der Zeit der "Reformpädagogik") als intensive Verknüpfung zwischen Lebensanschauung - Jugendbewegung - Schulpädagogik, der offiziellen Musikkultur und der sich entwickelnden musikalischen "Jugendkultur" abspielte.

Vor allem die Jöde-Bewegung (oder der Jöde-Kreis, nach seinem wichtigsten Vertreter Fritz Jöde genannt) war bestimmend, sie verstand sich umfassend als reformpädagogischer "Erneuerer des Musiklebens aus dem Geiste der Jugend".

Alle diese Bewegungen und Impulse waren so vielschichtig und umfassend, daß sie zu immer weitreichenderen Nachforschungen zwangen, so daß sie bereits nach ihrem Umfang immer mehr aus der Funktion der Vorstudie in den Mittelpunkt der Arbeit rückten. Im Verlauf der Untersuchung zeigte sich überdies, daß gerade die Gedankengänge aus den reformpädagogischen Bewegungen - zu denen neben dem Jöde-Kreis auch der geistesverwandte Carl Orff mit seinem Instrumentarium zählt - mit ihrer engen Verbindung von Instrument - Schule - Jugend - "Bewegtheit" des Menschen und Gemeinschaft die spätere Entwicklung mitprägten und beeinflußten, so daß vieles in unserer Gegenwart erst recht verständlich wird, wenn man seine Wurzeln in der Zeit der Reformpädagogik freigelegt hat.

Es wurde offenkundig, daß der Anteil des Instrumentalen, wenn nicht immer an der Praxis, so doch an der Musikanschauung viel größer war, als man bisher angenommen hatte. Deshalb muß man sagen, daß eine einengende Gleichsetzung der Reformpädagogik in ihren musikalischen Bezügen mit dem Lied - wie es oft bis in die Gegenwart erfolgt - so nicht aufrechtzuerhalten ist.

Die Sekundärliteratur spiegelt deshalb weniger die tatsächliche Bedeutungslosigkeit des Instruments im Zeichen reformpädagogischer Bewegungen wider, als vielmehr den bisher unzureichenden Forschungsstand.

Vor Beiträgen zu einer Didaktik des Instrumentes in der Gegenwart ergab sich nun die Notwendigkeit, zuerst dieses bisher weitgehend unbeachtete Thema neu und umfassend zu erschließen. Dazu mußte vor allem die Primärliteratur den Zusammenhang: "Erneuerung des Musiklebens" - Musikanschauung - Instrument - Arbeitsschule aufschließen. Als wichtig erwiesen sich u.a. Zeitschriftenaufsätze und Tagungsberichte, aus denen zum Teil ausführlich zitiert wird, zum einen um zu dokumentieren, zum anderen, weil nur sie einiges vom Atmosphärischen dieser Zeit vermitteln können.

Für die Ermutigung, den zunächst nur als Vorstudie geplanten Aufriß wegen seiner zu erwartenden Aufschlüsse für die Musikpädagogik nun zu einer eigenständigen Untersuchung zu machen, sowie für die Unterstützung und nicht zuletzt für die vielen Hinweise danke ich meinem Lehrer und dem Betreuer der nun vorliegenden Arbeit, Prof. Dr. W. Gundlach.

INHALTSVERZEICHNIS SEITE

EINLEITUNG 6

I. DAS KLAVIER IM VERBÜRGERLICHTEN MUSIKLEBEN - DER ENTFREMDUNGSBEGRIFF DES JÖDE-KREISES 27

1. Das Musikleben als "Entfremdung zwischen Musik und Volk" 28
1.1 Das Klavier - Instrument der Entfremdung 30

2. Das Klavier als Vermittler der Ware Musik 32
2.1 Der Klavierauszug 33
2.1.1 Der "bürgerliche Mensch" als Klavierdilettant 34
2.2 Bürgerliche Arbeitsleistung und das Klavier 36
2.2.1 Klavierpädagogik 36

3. Das Klavier als Ware 37

4. Die Funktion des Klaviers im verbürgerlichten Muskleben aus der Sicht des Jöde-Kreises 38
4.1 "Absatztechnik" und Konzert - Der Virtuose als Lohnarbeiter 39
4.2 Der Dilettant im "Tastenselbstzweck" 40

5. Zweckrationalität der Mittel und die Gesinnung 42
5.1 Klaviermäßiges Denken als Funktion der Entfremdung 44
5.2 "Abseits vom Klavier" als Ort ohne Entfremdung 46
5.2.1 Schönheit, Musik und Menschlichkeit (H. Nohl) 48
5.3 Exkurs: Die staatsbürgerliche Erziehung 50
5.4 Die Gesinnung und die Selbsttätigkeit als Funktion der Erneuerung (Goethe und Pestalozzi als Vorbilder) 55
5.4.1 Die gewonnene und die zerronnene Selbsttätigkeit - Klavier und Geige in der Schule des 19. Jahrhunderts 59

II. GITARRE UND LAUTE - SYMBOLE FÜR DIE MUSIKANSCHAUUNG: DAS MECHANISCHE UND DAS ORGANISCHE 66

1. Vom Zupfgeigenhansl zur Lautenbewegung 67
1.1 Aufstieg und Fall der Gitarre 68
1.1.1 Gegeninstrument Gitarre 70
1.1.2 "Gitarristik vor 100 Jahren" 72
1.1.3 Gitarristik und Gitarre - Symbol für die mechanische Gesinnung 74

1.2 Laute - Symbol der Erneuerung 79
1.2.1 Laute - Symbol einer Zeitschrift 79
1.2.2 Gitarre, Laute oder Cister? 83
1.2.2.1 Die "moderne" Laute 85
1.2.3 Vihuela, Laute oder Gitarre? 88

2. Historisches Interesse und organische Gesinnung - Der Weg zur eigenen Musikanschauung 91
2.1 Die Laute als "Königin" organischer Gesinnung 92
2.1.1 Die Laute, ein Instrument, das "singen" will 93
2.1.2 Die organische Gesinnung als Bildungsgut 96

III. DIE BLOCKFLÖTE ALS VERKÖRPERUNG ORGANISCHEN LEBENS - DER INSTRUMENTENBEGRIFF DER MUSIKPÄDAGOGISCHEN BEWEGUNG 104

1. Laie - Komponist - Instrumentenmacher als Baumeister des Musiklebens 105
1.1 "Raum- und Lebensgestalterin Musik" 106
1.1.1 Die "neue Sachlichkeit" 108
1.1.2 "Musikmachen ist besser als Musikhören" 111
1.1.3 Instrumentalspiel 113
1.1.3.1 Paul Hindemith: Forderungen an den Laien 115
1.1.4 Instrumentenbau 120
1.1.4.1 Exkurs: "Selbstbau" von Instrumenten 122

2. Organische Volksinstrumente contra mechanische Masseninstrumente 125
2.1 Jöde-Bewegung und Harmonika-Bewegung 126
2.1.1 Volksinstrument Mundharmonika? 127
2.1.2 Die "Mundharmonikagesinnung" - Faktoren für ein mechanisches Instrument 130
2.1.3 Die Umkehrung: Faktoren für ein organisches Instrument 133
2.2 Massen- und Volksinstrument Gegenüberstellung mechanischer und organischer Faktoren 134

3. Das erste organische Volksinstrument - Die Blockflöte 135
3.1 Die drei Funktionskreise 135
3.1.1 Die Blockflöte als Masseninstrument 136
3.1.2 Die Blockflöte als historisches Instrument 137

3.1.3 Die Blockflöte als organisches Volksinstrument 139
3.1.3.1 Schulflöten 140
3.2 "Organischer Elementarismus" 143
3.2.1 Die Formgebung 143
3.2.1.1 Materialechtheit - Die Herstellung 148
3.2.2 Deutsche Griffweise und englische Griffweise 149
3.2.3 Die "ehrliche Werbung" - Schulflöten im Warentest 154
3.3 Die organische Klanggesinnung 159

IV. "NEUE LAIENFADE ZUR MUSIK" - CARL ORFFS "PRIMITIVES ARTGEBUNDENES LAIENINSTRUMENTARIUM" 162

1. "Organischer Elementarismus" - das Kind in uns 164
1.1 "Urrhythmus und Urmelodie", die Einheit von Musik und Bewegung 166
1.2 Körpergebundene Instrumentalaktionen: Schlagen und Blasen 169

2. "Körpergebundenes" Instrumentarium 170
2.1 Schlagwerk 170
2.1.1 Trommeln und Pauken 171
2.1.2 Becken und Gongs 171
2.1.3 Melodieführende Stabspiele 172
2.1.3.1 Das Kerninstrument Xylophon 172
2.2 Die Blockflöte - Kunstinstrument und Elementarinstrument 174
2.3 Ergänzung des Instrumentariums zu einem "artgebundenen primitiven Orchester" 176

3. Entwicklungsgeschichte und Instrumentengeschichte, der "biologische" Aufbau des Instrumentariums 176
3.1 "Geist und Werden der Musikinstrumente" (Sachs): Pädagogisch gewendet 180
3.1.1 Exkurs: Orff-Schulwerkinstrumente im Dritten Reich 181
3.2 Zaubermittel Musikinstrument -"biologischer" Aufbau und organische Improvisation 184
3.2.1 Etüde und organische Improvisation 185
3.2.1.1 Übung für Schlagwerk: Handtrommel 186
3.2.1.2 Übung für Stabspiele: Xylophon 187

4. Laieninstrumente und Kunstinstrumente 191
4.1 Geigenübung und Klavierübung 192
4.2 Das Klavier als Laieninstrument 193

V. MUSIKINSTRUMENTE ALS VOLKSBILDUNGSMITTEL 195

1. Umwertung von Klavier und Geige in Volksbildungsinstrumente 196
1.1 Das Klavier - Vom "klaviermäßigen Denken" zum Instrument, das "singen" kann 196
1.2 Die Geige 199
1.2.1 "Idee eines Schulwerks" - Die Geigenschule von Erich Doflein 203
2. Die Fidel als Beispiel der Genesis eines Volksinstrumentes 207
3. Das organische Volksbildungsmittel (Zusammenfassung) 211

VI. "ORGANISCHER ELEMENTARISMUS" UND "METHODISCHER" ELEMENTARLEHRGANG - DAS INSTRUMENT IN DER ARBEITSSCHULE 214
1. "Der Musikant" - Fritz Jödes Überlegungen zu Instrument und Singen in der Schule 215
2. Kestenbergs Vorstellungen über Instrumente und Instrumentalmusik in der Schule - Richtlinien für die Volksschule und für die höhere Schule im Vergleich 218
2.1 Von der "Musik für alle" zur "Laienmusik für alle" 219
2.1.1 Das Musikalische und das Künstlerische 226
2.2 Exkurs: Der Lehrer als Volksbildner und seine Instrumente 229
3. Die Richtlinien für den Musikunterricht und die Funktion der Blockflöte im schulischen Elementarlehrgang 235
3.1 Die Blockflöte als Hilfsmittel zur Sing- und Atemschulung 237
3.1.1 Die Blockflöte als Ersatzinstrument und Hilfsmittel für die "Brummer" 238
3.2 Die Blockflöte als Hilfsmittel zur Gehörbildung und die Funktion der "deutschen Griffweise" 240
3.2.1 Erfindungsübungen 245
3.3 Die Blockflöte als Wegbereiter zum Verständnis der Kunstmusik 246
4. Der "Selbstbau" von Blockflöten im Erziehungsprozeß der Arbeitsschule und der Begriff der Selbsttätigkeit (bei Kerschensteiner) 250

5. "Stufenweiser Aufbau" des Elementarinstrumentariums - Das Instrument für alle als Vorinstrument 262

5.1 Kinder-Instrumente (Vorschule) 263

5.1.1 Melodieinstrumente 265

5.1.2 Motiv- und Borduninstrumente 266

5.1.3 Rhythmische und Geräuschinstrumente 268

5.2 Vom Spiel zur Arbeit - kindgemäße Schülerinstrumente 269

5.2.1 Die Blockflöte - Wegbereiter zum Instrumentalunterricht 271

5.3 Exkurs: Blockflöte - ein erstes Kinderinstrument? 275

6. Die Kunstinstrumente im stufenweisen Aufbau - Jugendgemäße Instrumente 280

7. "Soziologischer Stufenbau" - "Gemeinschaftsmusizieren" im Lernprozeß der Schule 283

7.1 "Der Spielmann" (Jöde) - Das Instrument in der Schule als Werkzeug der Lebensgestaltung 285

7.1.1 "Tätiges" Musizieren und "tätige" Musikgeschichte 290

ANMERKUNGEN 294

LITERATURVERZEICHNIS 342

EINLEITUNG

"Musikinstrumente, Geräte zum Hervorbringen von musikalisch verwertbaren Tönen und Klängen."1)

"Das Instrument, dessen Stoff eine tote Materie sein mag, ist ein lebendiges Wesen, weil es, von Menschen ersonnen, dem Menschen dient - auch und gerade unter all den 'Geräten', die wir 'instrumenta' nennen, das Musikinstrument. Seine kultische Bedeutung, seine ästhetische Geltung (die Antike kennt eine eigens dem Instrument gewidmete 'Organik'), seine symbolische Kraft, seine ethische Wirkung, sein musikalischer Wert und endlich seine physikalischen Bedingungen sind Begleiterscheinungen seiner Geschichte."2) "Das Instrument (ist) etwas 'Lebendiges'."3)

Diese Auszüge aus einem Lexikonartikel zum Stichwort Musikinstrumente (1968) und aus E. VALENTIN: Musikinstrumentenkunde (zuerst 1954; hier 1974) beinhalten gegeneinander geführt jene Polarität, die bereits am Anfang unseres Jahrhunderts die Menschen "bewegte":
Der erste Pol besagte: Alleiniger Zweck des Musikinstrumentes ist - wie der aller anderen Geräte oder Maschinen - die rationale Herstellung eines im Sinne des Marktes "verwertbaren" Produkts, bei dem der Mensch primär als potentieller Käufer gesehen wird.
Der Gegenpol besagte: Das Musikinstrument ist ein "lebendiges Wesen", das unmittelbar zum Menschsein gehört. Es ist nicht primär dazu da, "verwertbare" Töne hervorzubringen. Vielmehr soll es "Sprechorgan"[4] einer Musik sein, die nicht wegen des Profits produziert und als Luxusartikel gehandelt und gekauft wird, sondern die für das Menschsein unmittelbare Bedeutung hat.

Die Kritik der reformpädagogischen Bewegungen richtete sich gegen die zweckrational orientierte Gesellschaft, in der die wirklichen Bedürfnisse der Menschen nach einer "humanen" Musik außer acht blieben. Gegen diese Gesellschaft wollten sie ein menschenwürdiges Dasein setzen und aufbauen, Musikinstrumente im Zeichen dieser Bewegungen sollten sowohl "reformerisch", wie auch "pädagogisch" durch ihre "symbolische Kraft und ethische Wirkung" Anteil "nehmen".

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts wurden die reformpädagogischen Bewegungen aktiv. Sie wurden aus vielerlei Quellen gespeist. Drei pädagogisch bedeutsame Bewegungen, nämlich die soziale Bewegung, die Frauenbewegung und die Jugendbewegung spielten dabei die Hauptrolle. Während der Zeit der Weimarer Republik erstreckten sich die pädagogischen Bewegungen auf die Gesamtheit des Erziehungs- und Bildungswesens. Stichworte sind: Landerziehungsheimbewegung, die Volksbildungsbewegung, die Volksbüchereibewegung, Arbeitsschulbewegung usw. 1926 hatte NOHL diese Vielzahl von Bewegungen unter den Begriff: "Die pädagogische Bewegung"[5] zusammengefaßt (in seinem Kap. II "Die pädagogischen Reformbewegungen" hielt NOHL allerdings den auch für den Titel dieser Arbeit verwendeten Plural bei).

> "Wer unsere pädagogische Revolution von außen ansieht, für den zerfällt sie in lauter einzelne Bewegungen für Kunsterziehung, Arbeitsschule, Einheitsschule, Schulgemeinde, Lehrerbildung, Universitätsreform usw. Ja, jede einzelne dieser Bewegungen selbst ist noch umstritten und zerspalten, z.B. die Arbeitsschule. Und doch kann man von vornherein sagen: handelt es sich bei dem allen überhaupt um etwas Wahres und Lebendiges, dann muß eine letzte Einheit da sein, aus der es seinen besten Sinn und seine Lebenskraft bezieht: die Einheit eines neuen Ideals vom deutschen Menschen und von einer höheren geistigen Volkskultur."(6)

Die pädagogische Revolution,von der NOHL sprach, war eingeleitet worden, durch das Buch der Schwedin Ellen KEY:"Das Jahrhundert des Kindes",das 1900 erschien. Das Ende der"pädagogischen Revolution"wird mit dem Jahr 1933 datiert. Die Bewegung galt im 3. Reich als Ausdruck des "Liberalismus". Wirksam wurden die pädagogischen Bewegungen in der Zeit der Weimarer Republik. In ihr wurde erstmals eine Erziehungs- und Bildungsreform von der Basis aus eingeleitet. Möglich wurde das vor allem durch solche Persönlichkeiten wie den preußischen Unterrichts- bzw. Kultusminister Carl BECKER, der die Gedanken der Bewegung institutionell und personell durch entsprechende Berufungspolitik absicherte. Sein Ziel war das der Reformer, er wollte eine humane Volkskultur aufbauen.

Der Gedanke der Volkskultur leitete sich von HERDER ab. Das "Ableben" der französischen Literatur mit dem gleichzeitigen "Erstarken" der deutschen Literatur unterstützte eine biologische Sicht des Kulturwerdens. HERDER sah darin ein natürliches Kommen und Gehen der Kultur der Völker. HERDER meinte,

daß Kultur aus dem "Urgrund" der Völker und der Kindheit aufsteige und sich organisch entwickele. Auf diesem Gedankenhintergrund leitete er die Volksliedforschung ein. Obwohl HERDERs Philosophie den Reformern so erschien als sei sie unabhängig von der gesellschaftlichen Situation und deshalb überzeitlich, ist sie natürlich Reflex einer bestimmten geschichtlichen Situation. HERDERs Gedanken von einer Volkskultur sind u.a. auf dem Hintergrund der Kleinstaaterei zu sehen. Man tauschte aus politischen Gründen unbedenklich Länder ohne Rücksicht auf eine kulturelle Integrität des Volks. Dem stellte HERDER ein geistiges Reich gegenüber, in dem diese Integrität herrschen sollte und das GOETHE errichtete. Die Idee dieses geistigen Reiches blieb in den Kunstwerken bestehen.

Real hatte dieses Reich als ein bloß geistiges nie existiert, aber die Sehnsucht nach ihm war geblieben. Das Menschheits- und Volksideal der Goethe-Zeit wurde von den Reformern nicht nur als allgemein gültig, sondern auch als durchsetzbar angenommen und alles Streben auf die Durchsetzung dieses Ziels gerichtet. Als entscheidende Kategorien hatten die Reformer die "organische Gesinnung" und die "Selbsttätigkeit" als durchgängiges Prinzip für Volksbildung aus diesem "geistigen Reich" herausgefiltert und zur Grundlage ihrer Arbeit gemacht. NOHL hatte für die Pädagogische Bewegung, genauer die "Deutsche Bewegung" - ähnliche Erscheinungen gab es in allen Industrieländern - drei Phasen festgestellt: 1) "Sturm und Drang", 2) Die Romantik, 3) die reformpädagogische Bewegung, die mit der Kulturkritik (am Industrialismus) anbrach. Übereinstimmend fand er in allen Phasen den Erneuerungswillen aus der Kultur- und Volkstradition, in der ein schöpferischer Gestaltungswille erkennbar wird. So war es nach NOHL auch mit der Kulturkritik, "die seit den 70er Jahren beginnt und gegenüber einer leer gewordenen Zivilisation, eines alles analysierenden Intellektualismus, eine neue Bildung aus den produktiven Kräften des Menschen forderte."[7)]

Die Kulturkritik war für NOHL weitgehend Kunsterziehungsbewegung. Kennzeichnend für die Kritik dieser Bewegung war die Klage von "der Trennung zwischen Kunst und Leben, Kunst und Publikum, Produktivität und Genuß".[8)] Diese Trennung, die ja eine Entfremdung der Menschen von der Kunst bedeutet, wollten die Kunstkritiker aufheben. Zwar nahmen sie die schöpferische Kraft des Kindes ernst, aber nach NOHL fehlte es ihnen an der Glaubensgrundlage, d.h. an der richtigen Gesinnung. Denn die Kunsterzieher fühlten sich der "hohen Kunst" verpflichtet, auf die die Arbeiten der Kinder hinzielten - sie waren quasi

Etüden.Das Ziel war,die "hohe Kunst" dem "Mann aus dem Volke" nahezubringen. Dabei errichtete man - so NOHL - von der abstrakten Kunstschönheit keine Brücke zum täglichen Leben, und was trotz aller Mühe übrig bliebe, sei beim kleinen Mann "eine große Kunstheuchelei und eine Passivität, die sich quälte zu verstehen".[8] Die "Wende" hätte erst die Jugendbewegung gebracht, weil sie die "Kunst" in das Leben gebracht hätte.

> "Sollte die Schönheit ein Werkzeug der Erneuerung sein, so mußte sie das Leben, das wir täglich leben, gestalten und vergeistigen. Und in Wahrheit umfaßt die ästhetische Existenz des Menschen auch viel mehr als die Kunst, nämlich die Schönheit, die im Leben selber enthalten ist. Solche Schönheit im Leben ist die Schönheit der Natur, die Schönheit der Heimat, die Schönheit des Heims und die Schönheit des Festes und der Geselligkeit, und sind die einfachen Formen ästhetischer Gestaltung, wie sie aus Sprache, Spiel und Lachen aufsteigen, Spruch und Rätsel, Anekdote, Erzählung und Legende, Ulk und Witz."9)

Der reformpädagogische Begriff der Schönheit, wie ihn NOHL entfaltete, meinte also eigentlich Humanität. Er entsprach demjenigen der Goethe-Zeit. Ein schöner Mensch, als höchstes irdisches Wesen, ist in seiner Vollendung und Harmonie ein "vollkommenes Kunstwerk".

Die Jugendbewegung (der "Wandervogel") war eine "Erneuerungsbewegung". Der Jugend ging es dabei um die"Wiedergewinnung der Schönheit", d.h. um die Ganzheit des Lebens. Sie stand im scharfen Gegensatz zur "Buchschule" und zu den überlebten Konventionen der Eltern. In der sogenannten Meißnerformel hatte WYNEKEN 1913 erklärt: "Die freideutsche Jugend will ihr Leben nach eigener Bestimmung, vor eigener Verantwortung, in innerer Wahrhaftigkeit gestalten. Für diese innere Freiheit tritt sie unter allen Umständen geschlossen ein ..."[10] Nach dem 1. Weltkrieg entstanden zahlreiche Einzelbünde, deren Ziel eine neue Lebensform war. Sie verstanden sich selbst als Erziehungsgemeinschaften. Unter diesen Jugendbünden ist die spezifisch musikalische Jugendbewegung zu nennen, die musikreformpädagogisch außerordentlich wirksam geworden ist.

Wenn man Musikinstrumente im Zeichen der reformpädagogischen Bewegungen untersucht, muß diese musikalische Jugendbewegung (mJB), genauer der JÖDE-Kreis, mit seinen reformerischen Vorstellungen in den Mittelpunkt rücken.

Eine eigenständige Jugendmusikbewegung löste sich nur allmählich und nie vollständig von der allgemeinen Jugendbewegung ab. Die Mitglieder selbst sahen ihren "Ursprung" in der Gründung der "Musikgruppen der Laute" (Die Laute war die erste musikalische Zeitschrift der Jugendbewegung ab 1917) und in der Gründung der "Musikergilde" als Pendant zur "Malergilde". Beide schlossen sich zusammen zur "Neudeutschen Künstlergilde". Das war 1919. Eine eigene Musikbewegung konnte nur dann einen Sinn finden, wenn der neue Schwerpunkt Musik für die Lebensreform eine besondere Kraft darstellte. Denn Musik hatte zum "Wandervogel" von Anfang an gehört. HÖCKNER als Mitglied des JÖDE-Kreises, der das erste Geschichtsbuch der "Musik in der Jugendbewegung" abgefaßt hat, das bis ca. 1925 reicht, hatte in der Zeit des Wandervogels sogar eine "Volksliederzeit" entdeckt. Der Begriff"Wandervogel"verband sich mit dem Namen des ersten Liederbuchs "Zupfgeigenhansl" - Zupfgeige war ein volkstümlicher Begriff für Gitarre. Für H. NOHL war der "Zupfgeigenhansl"- kurz "Zupf" genannt - ein "erstes großes Ergebnis" aus der "neuen Geselligkeit des Wandervogels", das zum einen die "Biedermeierlieder der Erkschen Sammlung abgelöst" habe und zum anderen als wichtigstes Ergebnis das Singen nicht mehr auf die "Kunstleistung des Einzelnen" abstelle, sondern es als "Ausdruck der inneren Bindung der Gemeinschaft" "lebe".[11)]

Das äußere Zeichen für eine eigenständige Jugendmusikbewegung war, daß man sich immer häufiger traf, um ausschließlich zu musizieren. Wie oben schon festgestellt wurde lag der Grund des Musizierens aber in der Kraft der Musik für die Erziehung zum Menschsein. Es ging also nicht um das Treffen kunstsinniger Jugendlicher.

> "Wenn der Wille zur Musik nicht aus dem Willen zur Gesinnung, d.h. zum Menschen, d.h. zur Gemeinschaft erwächst, so geht sie uns nichts an."12)

Wenn JÖDE, von dem dieser Aufruf stammte, zunächst nur an die Selbsterziehung seiner Musikgruppen dachte, so ging der Kreis unter seiner Führung immer mehr dazu über, das gesamte Musikleben mit dieser Musikgesinnung zu durchdringen und zu erneuern. Nach allem bisher gesagten ist klar, daß es bei der Erneuerung des Musiklebens um das gesamte Volksleben, um Volksbildung ging. Auf der zweiten Lobeda-Woche 1925 forderte JÖDE die Führer der "Musikanten-

gilden" - aus denen sich die Bewegung zusammensetzte - auf: "Helft alle mit, daß wir wieder ein singendes Volk werden!"[13)]

Bevor ich nun näheres zum "Führer" der Jugendmusikbewegung über JÖDE ausführe, scheint es mir nötig,an dieser Stelle die andere Jugendmusikbewegung unter ihrem Führer HENSEL kurz zu erwähnen. Seit 1923 formierte sich der "Finkensteiner Bund", der zunächst vor allem im süd-östlichen Grenzgebiet aktiv war, sich aber von da aus weiter ausdehnte. Der Jöde-Kreis war mehr im Norden und Westen vertreten. Beide Gruppierungen hatten etwa gleich viele Mitglieder. Stellt man aber die Frage nach der reformpädagogischen Wirksamkeit, dann ist festzuhalten, daß ausschließlich der Jöde-Kreis aktiv wurde. Bei den Finkensteinern galt Musik als Abbild des neuen Menschen. Diesen fand man in der erwünschten Harmonie im Mittelalter. Man orientierte sich deshalb ganz an der alten Musik, die man möglichst original spielen (d.h. übersetzt) leben wollte. Bei ihnen gab es anders als im Jöde-Kreis keine Verbindung zur neuen Musik. Es ging ihnen nicht um einen tätigen Aufbau des Musiklebens. Die institutionelle Verknüpfung des Jöde-Kreises mit der Schulreform war für HENSEL wie ein Verrat an der Sache (alte) Musik.

Nach REICHENBACH, ebenfalls Mitglied des Jöde-Kreises, waren die Finkensteiner die ewig Jugendbewegten, die vergaßen, erwachsen zu werden, ausschließlich in sich und in ihrer eigenen Erinnerung lebten, aber nicht "zeitnotwendig" musizierten.[14)] Heute geht man davon aus, daß zwar die Jugendbewegung (wie die Frauen- und die soziale Bewegung) durch ihre lebensreformerischen Ansichten einen bedeutenden Beitrag für die pädagogische Reform geleistet haben, daß man von pädagogischen Bewegungen erst da sprechen kann, "wo die erwachsene verantwortliche Erziehergeneration neue Intentionen aufnahm und an die innere und äußere Reform ihrer erzieherischen Einrichtungen ging."[15)]

Die Schlüsselfigur für die musikpädagogische Reformbewegung war, wie bereits angedeutet, Fritz JÖDE. Die Ausrichtung des Jöde-Kreises - "Arbeitskreis um Fritz Jöde"[16)] - an volkspädagogischen Zielen, liegt vor allem in der Person, in der Biografie Fritz JÖDEs begründet. JÖDE konnte und wollte wohl auch nicht seine Herkunft aus der Schulerziehung und der Jugendbewegung verleugnen. JÖDE, 1887 in Hamburg geboren, war von 1902 - 1908 am Lehrerseminar in Hamburg zum Volksschullehrer ausgebildet worden und bis 1920 im Schuldienst tätig. JÖDE kannte demzufolge die Situation der Präparandenanstalt

und des Lehrerseminars, sowie die "Buchschule" aus eigener Anschauung. Lehrerausbildung und Schule beobachtete er mehr und mehr kulturkritisch. Er war Mitglied der Jugendbewegung und "Führer" einer "Zugvogelgruppe" in Hamburg. Das brachte ihn zu den "entschiedenen Schulreformern", dem "Wende-Kreis", der besonders in seiner Heimatstadt aktiv wurde. Der politische Zusammenbruch nach dem ersten Weltkrieg bot die Chance für einen radikalen Neuaufbau der Schule. 1919 gab Jöde den Sammelband "Pädagogik deines Wesens. Gedanken zur Erneuerung aus dem Wende-Kreis" heraus. Darin hieß es in seinem eigenen Beitrag: "Wir wollen keine Schulreform. Wir sind keine Sozialreformer. Wir wollen die Revolution in die Schule hineintragen."[17] Der Titel "Heimkehr" verrät, daß hier keine politische Revolution gemeint war. Vielmehr sollte es bei "der Heimkehr" um eine umfassende Humanisierung der Schule gehen. Revolution, das hieß:

> "Wo Lehrer gegen Schüler standen, soll eine große Freundschaft sein. All den Wust fremden, aufgepropften Lebens wollen wir umstoßen und eigenes, ursprüngliches Leben an seine Stelle setzen. Aber dieses Soll heißt nicht Forderung; es ist in mir, in uns; das fühle ich, darum rede ich so."17)

Jödes eigener Versuch an der "Wende-Schule", einer Landerziehungsschule in Holtorf/Lüneburger Heide 1920, scheiterte. Jöde studierte danach von 1920-1921 bei Hermann ABERT in Leipzig Musikwissenschaft. Es läßt sich daraus jedoch keine Absage an die Erziehertätigkeit ablesen. Vielmehr stellte Jöde das neu erworbene Wissen sofort wieder in den Dienst der Volksbildung. Sein Interesse an der Musik hatte sich bereits im Wandervogel gezeigt. Bereits 1918 trat er als Herausgeber des Sammelbandes "Musikalische Jugendkultur" hervor. Außerdem war er ab 1918 Schriftleiter und Herausgeber der musikalischen Zeitschrift der Jugendbewegung "Die Laute", die er schließlich zum ersten Organ der musikalischen Jugendbewegung machte. 1919 war er Obmann der von ihm zusammen mit Herman REICHENBACH gegründeten Neudeutschen Musikergilde. Wie bei vielen anderen - da ist z.B. Georg GÖTSCH zu nennen, Mitglied seines Kreises und zeitweise so etwas wie der zweite Führer dieses Kreises - hatte das Musikinteresse zum Musikberuf geführt, der aber mit der Erfahrung aus der Jugendbewegung verknüpft blieb. Bei Jöde und durch ihn im ganzen Jöde-Kreis blieb der lebensreformerische Ansatz bestimmend. Beim Musizieren ging es um eine Erziehung durch Musik, die selbstverständlich auch eine Erziehung zur Musik nötig machte. Der expressionistisch zu nennende Erziehungs-

stil der Wende-Schule wich allmählich praktikableren Formen. Da in den Erziehungsinstitutionen der Weimarer Republik auch amtlicherseits Volksbildung durchgesetzt werden sollte, hatten die reformpädagogischen Bewegungen dort ihr Arbeitsfeld. Jöde brauchte also nicht den "Marsch durch die Institutionen" zu machen, um diese zu verändern, sondern hier ging es um einen "Marsch *mit* den Institutionen", um mit ihrer Hilfe den lebensreformerischen Ansatz der Erziehungs- und Bildungsreform durchzusetzen. Der Jöde-Kreis trug sogar entschieden zu einer Erweiterung der staatlichen Einflußmöglichkeiten bei, nicht zuletzt um den übermächtigen Einfluß der Wirtschaft im Musikleben zurückzudrängen. Nachdem Jöde 1922-1923 an der staatlichen Fortbildung von Lehrern (für die Schulmusik) mitgearbeitet hatte, wurde er von Leo KESTENBERG 1923 nach Berlin an die neu gegründete (bzw. erweiterte) Akademie für Kirchen- und Schulmusik als Professor für Chorleitung und Volksmusikerziehung berufen. Dazu KESTENBERG:

> "Ich konnte nunmehr dem Minister die Berufung von Fritz Jöde als Professor mit um so besserem Gewissen empfehlen (nachdem der ihn kennengelernt hatte, I.B.), als ich davon überzeugt war, daß er für die Akademie den entscheidenden Erziehungsfaktor bedeuten würde. Von ihm würden die Anregungen und Impulse ausgehen, welche der musikalischen Jugenderziehung einen bleibenden charakteristischen Stempel aufdrücken würden. Jöde war selbst voller Pläne und Ideen, eine organisatorisch ungemein erfindungsreiche, aktive Persönlichkeit, die im Laufe ihres Wirkens an der Akademie die verschiedensten Formen für sein 'Seminar für Volks- und Jugendmusik' im Schloß Charlottenburg, welche der Akademie angegliedert wurde, entwickelte."18)

1923 gründete Jöde die erste staatliche Jugendmusikschule in Berlin-Charlottenburg und 1925 die Volksmusikschule Berlin e.V. zusammen mit H. REICHENBACH. Man kann sagen, daß die Zusammenarbeit zwischen dem preußischen Ministerium und dem Jöde-Kreis immer enger wurde und keineswegs nur die außerschulische Jugendarbeit betraf. Jugendmusik wurde ohnehin immer mehr zum Begriff für eine Musik für eine bestimmte Altersgruppe. Im Zuge der Arbeit wirkte der Jöde-Kreis immer mehr in die Erziehungsinstitution Schule hinein, denn sie war die Stätte, die alle Kinder besuchen mußten. Wenn man eine Volksbildung als Lebensreform anstrebte, war die Schule das zentrale und natürliche Be-tätigungsfeld. Auch hier war wieder Jödes Herkunft als Volksschullehrer nicht zu verleugnen. Sein erstes Liederbuch mit Instrumenten, "Der Musikant", das er 1921-1924 vorlegte, war ein "Schulliederbuch". Der Musikant erreichte eine Auflage

wie der "Zupf". Der Aufbau aller für den Bereich der Schule bestimmten Bücher Jödes läßt erkennen, daß er versuchte, dem "Gang der Natur" im Sinne PESTALOZZIs zu folgen, das aber bestimmte Schultypen wie Volksschule, Gymnasium für ihn kein Thema waren. Jöde hatte demzufolge seine Erfahrungen als "radikaler Schulreformer" in seine Arbeit eingebracht.

Auf einer "Führerkonferenz" - gemeint waren die Führer der "Musikantengilden", wie die Musikgruppen seit 1923 hießen - in Oberhof/Thüringen vom 1. bis 3. Februar 1929 sollten "grundsätzliche Fragen unserer Bewegung" erörtert werden. Das erste Referat mit dem Titel "Wandlungen unserer Bewegung" hielt Fritz Jöde. Die Unterpunkte nannten die Phasen der Wandlung und das Ziel: 1) Jugendbewegung, 2) Jugendmusikbewegung, 3) Volksmusikbewegung, 4) Volksgestalt. Jöde bat alle Teilnehmer um eine persönliche Stellungnahme zur Tagung, die er im September 1929 innerhalb des Kreises jedem zur Kenntnis gab.[19] Aus dem Brief REICHENBACHs geht hervor, daß er - der gerade mit KESTENBERG über seinen "Eintritt in das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht" verhandelte - durch die Tagung die "innere Vollmacht" erhalten hatte, sich in die "Verwaltungsmaschine" zu stürzen (KESTENBERG nannte das Institut "den verlängerten Arm des Ministeriums"[21]). Bei der Tagung ging es Jöde darum, die Arbeit seines Kreises in die allgemeine staatliche "Musikpflege" einzubringen, um zur "Volksgestalt" des "singenden" Volkes zu kommen.

Schon 1926 hatten die Mitglieder der Kerngruppe - neben JÖDE GÖTSCH, REICHENBACH und REUSCH - den preußischen Landtag mit einer "Denkschrift des Arbeitskreises um Fritz Jöde über seine Bemühungen um eine lebendige Musikkultur im deutschen Volke" um Unterstützung gebeten. Nachdem die Aktivitäten des Kreises kurz angerissen waren, hieß es im eigentlichen Antrag abschließend:

> "Erst wenn der Preußische Staat die Gemeinnützigkeit der neuen Musikbewegung anerkannt und durch organisatorische und finanzielle Hilfe der bisher geleisteten Arbeit weitere Entfaltungsmöglichkeiten gibt, wird die bisher aus eigener Kraft gewachsene Bewegung sich so entwickeln, daß sie wirklich zur Gesundung unseres deutschen Volkes beitragen kann."22)

Jöde-Kreis und Instrumente im Zeichen der reformpädagogischen Bewegungen sind in zwei Zeitabschnitten zu analysieren - dazwischen existiert eine Phase der relativen Instrumentenabstinenz. Die 1. Phase liegt in ihrem Zentrum etwa zwischen 1918 und 1923. Die 2. Phase beginnt erst 1929. Die hier mitgeteilten

Daten sind allerdings nicht als scharf gezogene Grenzen zu verstehen, sondern lediglich Orientierungsdaten. Zu den wichtigsten Mitgliedern der 1. Phase zählten neben Jöde der Musikwissenschaftler und Lautenspezialist BRUGER, der Musikwissenschaftler und Instrumentenbauer GOFFERJE, der Musikwissenschaftler REICHENBACH und die Lehrer an Landerziehungsheimen HÖCKNER (der besonders an Orchesterarbeit interessiert war) und SCHLENSOG, sowie der Verleger KALLMEYER (s. dazu die umfassende Untersuchung von J. HODEK). Für die 2. Phase von 1929 an läßt sich,als Folge der Öffentlichkeitsarbeit, der Jöde-Kreis nicht mehr als "Bund" fassen. In den Kapiteln III, V, VI wird der Begriff Jöde-Kreis als terminus technicus gebraucht. Um zu zeigen, was unter Jöde-Kreis in dieser 2. Phase zu verstehen ist, soll die Definition des Pianisten E. ZUCKMAYER zugrundegelegt werden:

> "Wir: d.h. der 'Arbeitskreis um Fritz Jöde' und die ihm in der Haltung verbundenen, in gleicher oder ähnlicher Richtung gehenden Gruppen, Schulen, schaffende und nachschaffende Musiker, Musikwissenschaftler, Pädagogen, Musikliebhaber; kein äußerlich faßbarer 'Bund', keine organisierte Masse, wohl aber eine besonders geprägte, durch verwandte Haltung zum Leben und zur Musik verbundene Art von Menschen ... deren Führer nicht Musiker sind, die aus privatpersönlicher Neigung oder wirtschaftlichen Gründen sich ihre Betätigungsfelder suchten, sondern vielfach zunächst gar nicht von der Musik herkamen. (Die Fachmusiker, die zu ihnen stießen, mußten dies sozusagen 'trotz dieser Eigenschaft' tun und oft unter zeitweiliger Aufgabe gerade ihres Fachmusikertums). Es handelt sich hier also um das neue musikalische Laientum, um die Volksmusikbewegung kat' exochen, dazu in einem Boden wurzelnd, den die Jugendbewegung durch ein Menschenalter hindurch bereitet hat."23)

So wie ZUCKMAYER von der Jugendbewegung sprach, wird deutlich, daß die zwei Phasen nicht unverbunden nebeneinander existierten, sondern daß die Erfahrungen aus der Jugendbewegung und Jugendmusikbewegung die Grundlage für das spätere Handeln darstellen. Deshalb ist es unumgänglich, die Haltung zu den Instrumenten in der ersten Phase mit zu berücksichtigen. Es ist sogar so, daß der Jöde-Kreis an den Instrumenten seine Musikanschauung erst lernte. Erst wenn man die Beziehung des Jöde-Kreises zu den Instrumenten Klavier, Gitarre und Laute aufzeigt, dann wird die "Grundlage musikalischer Betätigung"[24] deutlich. Das Klavier als wichtigstes Instrument des etablierten Musiklebens (des 19. Jh.) wurde in dem kulturkritischen Ansatz der Jugendbewegung als der verkörperte Ausdruck der "Trennung zwischen Musik und Leben"[25] gesehen. An der Stellung des Klaviers läßt sich der Entfremdungs-

begriff fassen. Gleichzeitig mit der Ablehnung des etablierten Musiklebens wurde die Frage gestellt, wie ein neues Musikleben ohne Mechanismen, die Entfremdung erzeugen, aufzubauen wäre. Schon die Jugendmusikbewegung stellte die umfassende Frage nach der "Wiedergewinnung der Schönheit". Diese Schönheit war nur "Abseits vom Klavier"[26] zu finden. Jödes programmatischer Buchtitel:"Unser Musikleben - Absage und Beginn"(1923), meinte die Suche nach dieser ganzheitlichen Schönheit.

Wie eine solche Gemeinschaft aufzubauen wäre, lasen die Reformer bei GOETHE (dem Erzieher, nicht dem Dichter), bei HERDER und ihrem Ziehvater PESTALOZZI nach. Die Pädagogische Provinz, als Hauptstück von GOETHEs Wilhelm Meisters Wanderjahre, wurde, ob bei SPRANGER, FLITNER oder PREUßNER, zum "Grundlagenbuch". Im "Wilhelm Meister" findet man den charaktervoll gebildeten Menschen, der ganz im Dienst in und an der Gemeinschaft aufgeht. Auch die Funktion der Musik war in der Pädagogischen Provinz ausgewiesen als bildendes, bindendes Element und einigendes Band für die Gemeinschaft. Die Frage nach der Gesinnung war in der Goethe-Zeit in seinem Menschheits- und Volksideal gestellt und gelöst worden. In der Kulturkritik war die Gesinnung wieder in den Mittelpunkt gerückt. Sie wurde zur Grundkategorie der Musikanschauung, die mit der organischen Gesinnung gegen die mechanische Gesinnung an den beiden Instrumenten Laute und Gitarre ausgebildet wurden. Gitarre und Laute wurden zu Symbolen und erhielten damit eine Schlüsselrolle für das musikreformpädagogische Handeln. Mit den Symbolen "Laute" - die mit ihrer "organischen Gesinnung" zur "natürlichen" Gemeinschaft - und "Gitarre" - die mit ihrer "mechanischen Gesinnung" zur "künstlichen" Gesellschaft gehörte - findet sich das Abbild reformpädagogischer Gesellschaftstheorien.[27] Dieses Gegensatzpaar mit seinen Attributen organisch und mechanisch, wurde auch für Klassifizierungen der Instrumente überhaupt wirksam und teilte diese in brauchbar oder unbrauchbar,unabhängig davon, ob sie alt, neu, Volks- oder Kunstinstrumente waren.

Die Symbolkraft dieses Gegensatzpaares "Gitarre" und "Laute" ist in bisherigen kritischen Arbeiten über reformpädagogische Phänomene nicht beachtet worden. Bezeichnungen wie "singendes Volk" taten ihr übriges, um vom Instrument die Gedanken auf das vokale Singen einzuengen.

Der Begriff "Singen" war jedoch weiter gefaßt und bezog sich auf die "Bewegtheit" des Menschen und auf "volkhafte" Lebenswerte der in das Leben reintegrierten Musik schlechthin. Auch Instrumente mußten "singen" können, wenn sie für die Erneuerung tauglich sein sollten.

Zwar war das "vokale Singen" wichtiger Teil des "organischen Lebens", aber indem man den Werdegang der Jugendmusikbewegung - genauer des Jöde-Kreises - fast ausschließlich mit der sich wandelnden Funktion des Liedes beschrieben hat, in der den Instrumenten höchstens ein begleitender Part zugesprochen wird, mußte man übersehen, wie bedeutsam Gitarre und Laute für das Selbstverständnis des Jöde-Kreises waren. Es ist deshalb völlig unverständlich geblieben, wieso gerade auch der Jöde-Kreis sich alten Instrumenten zuwandte, geschweige denn, in welcher Absicht er dies tat. Im Jöde-Kreis wuchs mit der Laute und unter Ablehnung der anfangs auch für JÖDE so wichtigen Gitarre der Gedanke der "Erneuerung des Musiklebens aus dem Geiste der Jugend"[28] und vom Grunde auf.

Nur STEPHANI hatte in seiner Arbeit über die musikalische Jugendbewegung die Bedeutung von Gitarre und Laute wenigstens angedeutet, als er das "Aufkommen eines Streites" über die beiden Instrumente als "untrüglichen Beweis für die im Gange befindliche Abspaltung der mJB von der JB" erkannte.[29] STEPHANI hatte aber das Ganze nicht weiter verfolgt und bezog den Streit lediglich auf die ästhetische Wertung von Lauten- und Gitarrenmusik. Aber der Streit birgt in Wahrheit mehr und auch anderes. Dabei ist auch die Art und Weise, wie über diese Instrumente entschieden wurde, ein wesentliches Signum für die Haltung des JÖDE-Kreises insgesamt.

Der Musikwissenschaftler Hermann ABERT hatte in seiner Untersuchung über die Musikanschauung des Mittelalters den Eigenwert der alten Musik in seiner "zeitbedingten Eigenart" herausgestellt. Durch die Idee, die organische Gemeinschaft begänne wieder lebendig zu werden, erkannte der Jöde-Kreis, von dem viele bei ABERT studierten, seine eigene Gesinnung in der Musikanschauung des Mittelalters wieder. Danach war Musik im Mittelalter, wie in GOETHEs Pädagogischer Provinz, bildendes Element und einigendes Band der Gemeinschaft. Die Musik zeigte dem Laien unverstellt das Sein in der Gemeinschaft - sowohl im Für- und Beieinander der Stimmen in der polyphonen Struktur, wie in der Klanggesinnung der Instrumente.

Deshalb spielte bei der Wiederbelebung der alten Instrumente der Zeichencharakter für die organische Gesinnung eine zentrale Rolle als Baufunktion für die "Erneuerung des Musiklebens". Aus diesem Grund war die Renaissance der alten Instrumente mit ihrem Ideal einer möglichst getreuen Klangwiedergabe wohl für die musikwissenschaftliche Forschung von Bedeutung, nicht aber für den Laien im Zeichen der Erneuerungsbewegung. Im Gegenteil, als die Laute(n-gitarre) wieder als historisches Instrument gebraucht wurde, war sie für den Jöde-Kreis praktisch verloren. Musik sollte "leben und gelebt" werden und nicht irgendwelchen anderen Zielen, welcher Art auch immer, untergeordnet werden.

In der ersten Phase ging es hauptsächlich um den Selbstfindungsprozeß. Die Gesinnung, die der Jöde-Kreis in den Instrumenten Gitarre und Laute entdeckt hatte, war für ihn eine Bestätigung des Innen erfühlten und Innen erlebten, worüber sich offenbar eine Diskussion von selber verbot. Die Instrumente waren Symbol der gemeinsamen Gesinnung, die von selbst"organisch" zu wachsen begann. Erst als die Symbole - nicht die Gesinnung - völlig verblaßt waren, war die Zeit gekommen, die Symbolfähigkeit zu benennen und den Bildungswert der Lautenmusik aufzuzeigen - zu einem Zeitpunkt, als die Laute die Volksbildung gar nicht mehr leisten konnte. (Eine theoretische Erörterung und eine kritische Analyse über die eigene Haltung hat es nie gegeben). Die Zeitverschiebung zwischen der 1. Phase, in der die Laute tatsächlich Symbol war, und der 2. Phase, in der der Symbolgehalt benannt wurde, macht es zur Aufklärung der Grundlagen des Instrumentenbegriffs unumgänglich, die Äußerungen zur Deckung zu bringen,so als wären es Aussagen aus derselben Zeit. Es ist natürlich klar, daß Äußerungen aus dem Jahr 1930 auch Erfahrungen aus den dazwischen liegenden 10 Jahren mitbeinhalten. Da es aber hier nicht um die Entwicklung der Lautenmusik als historisches oder ästhetisches Phänomen geht, sondern um die Gesinnung, die man in das Instrument hineininterpretierte, ist die inzwischen gewachsene Erkenntnis über das Instrument kein Hinderungsgrund, ganz im Gegenteil erlaubt sie eine deutlichere Linienführung der Gedanken als die 10 Jahre vorher ziemlich ungenaue und verworrene Kenntnis. Die Laute, mit der man das "Gotteshaus"[30] (das vollkommene Musikleben) erreichen wollte, hatte in der 1. Phase gefühlsmäßig die Schönheit als höchste Harmonie ausgedrückt.

Wie die Instrumentengeschichte zeigt, ist eine derartige Symbolisierung nichts Außergewöhnliches. Ein Musikinstrument konnte Musik nicht nur hörbar, sondern durch seine vollkommene Gestalt das Wesen der Musik auch äußerlich sichtbar machen. Und obwohl das Instrument längst seine zauberische Kraft eingebüßt hat, war es offenbar - und nicht nur von der Jugendmusikbewegung - auch im 20. Jh. noch als Symbol einer ganzheitlichen Schönheit geeignet. So konnte Marie Luise KASCHNITZ eine ihr nahestehende Verwandte als "ein gut gestimmtes Instrument, das Wohlsein verbreitete, Harmonie"[31] charakterisieren. Sie machte in ihrem Vergleich auf die gute, d.i. die musikalische Stimmung aufmerksam. Diese Stimmung war selbstverständlich nicht bloß musiktheoretisch und ästhetisch zu verstehen. KASCHNITZ' musikalische Stimmung ist eine Dimension des Humanen. (s. auch Kap. VI) Im reformpädagogischen Instrumentenbegriff erscheint diese Dimension in der Einheit von Form, Formung (Griffweise, Stimmung), Materialechtheit und Klanggesinnung.

Während die Laute nur die Aufgabe hatte, die Gesinnung zu zeigen und zu bestätigen, ging es in der zweiten, der Hauptphase musikreformerischer Bestrebungen um den tätigen Aufbau des Musiklebens. Dabei orientierte sich der Jöde-Kreis an den "Bauhütten" des Bauhauses. Er wollte Komponisten, Interpreten, Instrumentenmacher und Laien als Handwerker gemeinsam tätig sein lassen.

Der musizierende Laie - und auch der Fachmusiker, der als "Priester" das neue "Edelmenschentum"[32] durch sein Spiel zu repräsentieren hatte - sollte im "tätigen Vollzug"[33] an der Erneuerung mitbauen.

Mit der Zielsetzung, das Leben wieder singen und klingen zu machen, war jedoch nicht eine Ästhetisierung der Umwelt, sondern eher eine Pädagogisierung der "Mitwelt" gemeint, in der der Mensch sein Selbst zum Wohle der Gemeinschaft ausbilden sollte.

Auf diesem Hindergrund einer komplexen Musik- und Lebensanschauung konnte es für die vorliegende Arbeit nicht genügen, das Instrument in den Erziehungsinstitutionen jener Zeit zu untersuchen. Vielmehr mußte weiter ausgegriffen werden, denn nur so war zu erklären, warum nur wenige Instrumente aus einem

reichen Angebot tauglich waren, warum man sich sogar genötigt sah, neue Instrumente zu bauen, und warum "taugliche" alte oder Kunstinstrumente ihres Klangideals, ihres Kunstcharakters und ihrer Geschichtlichkeit oder - im Falle des ORFF-Instrumentariums (s.u.) - auch ihrer exotischen Eigenart beraubt werden mußten.

So wird im Zeichen reformpädagogischer Bewegungen ein eigener Instrumentenbegriff entwickelt, der bewußt von dem der Zeit abgesetzt ist und ethisch-pädagogischen Normen folgt. Man will ein vom Ethischen isoliertes Klangideal der artifiziellen Kunstmusik nicht mehr anerkennen. Mit Blickrichtung auf den musizierenden Laien, für den Musik "Lebensfaktor" sein sollte, folgt der Instrumentenbegriff dem Primat des "organischen Elementarismus". (Dieser Begriff wurde von T. v. DOESBURG geprägt und stammt aus dem Bauhaus, das mit dem Mittel der Architektur ebenfalls das Leben erneuern wollte).

Organischer Elementarismus bedeutet nicht, daß das Instrument elementar im Sinne von einfach zu spielen und zu bauen sein sollte. Gemeint ist eine "innere Einfachheit". Die Baufunktion mußte unmittelbar auf die "wesentlichste, elementarste Weise"[34)] die Bewegtheit des Innermenschlichen deutlich machen. Idealtypisch wurde die Blockflöte. Sie war erstes Schüler- und Laieninstrument und galt geradezu als Verkörperung organischen Lebens. Der Blockflöte wurde als allseitiges Bildungsmittel eine Universalfunktion zugewiesen. Sie wurde innerhalb und außerhalb der Schule verwendet, in der Sing- und Atemschulung und in der Gehörbildung, die als "Übung der Seelenkräfte" zusammen mit den "Erfindungsübungen" eingestuft wurde. Sie war Hilfs- und Arbeitsmittel, Vorinstrument für andere Instrumente und hatte ihren Platz in Sing- und Spielkreisen.

Die Klangfarbe, die in der artifiziellen Kunstmusik stets an Bedeutung zunahm, galt im Zeichen der "Erneuerung des Musiklebens" als höchst sekundäres Element, das nicht bauen konnte. Sie wurde der Linie (der Melodie), die als das Elementare mit Zeichencharakter für das "wesentlich Menschliche" galt, untergeordnet. Kunstinstrumente mit anders geartetem Klangideal wurden zu Volksbildungsinstrumenten umgewertet. JÖDE zeigte im "Spielmann" (1931 - siehe Kap. VI) wie man auf diese Weise Kunstinstrumente von Anfang an im Sinne seiner Vorstellung gebrauchen konnte.

Das Instrument mußte wie die Stimme mithelfen, Musik zur Raum- und Lebensgestalterin zu machen. Es war wie die Stimme "Sprechorgan", aber die Stimme galt als geborene Helferin, sie war natürlicher Ausweis der Musikalität - eine Dimension des Humanen -, das Instrument dagegen war abgelöst vom Menschen und mußte vielfach erst "singen" lernen. Einzig die Blockflöte kam durch ihr "Angetriebensein durch den menschlichen Atem" und in der vollkommenen Erfüllung des organischen Elementarismus vom "Singen selbst her" (JÖDE).

Die ersten drei Kapitel der vorliegenden Arbeit tragen nicht zufällig in der Hauptüberschrift die jeweils in ihnen dominierenden Instrumente. Was schon durch die Themenstellung nahe liegt, wird durch die Bedeutung der genannten Instrumente zur Notwendigkeit: Das Klavier ist Kernpunkt der Entfremdung. Es steht für das kranke Musikleben. Laute und Gitarre zeigen als Symbole der Musikanschauung die organische (kommende) und die mechanische (absterbende) Gesinnung. Die Blockflöte schafft geradezu den Instrumentenbegriff der musikpädagogischen Bewegung. Durch die Blockflöte wurde für die Musikpädagogen die Instrumentenfrage im Zeichen der reformpädagogischen Bewegung gelöst. Sie bringt das Instrument auf den ethisch-pädagogischen Begriff.

Nach reformpädagogischem Willen sollte Musik "Lebens- und Raumgestalterin des (Inner)menschlichen"[35] sein. Die Laien und nicht die Klavierdilettanten, die entfremdet "Tastenselbstzweck"[36] betrieben, würden im "tätigen Vollzug" des Musizierens zum Menschsein eines "singenden Volkes" finden.

Dieses "Musikmachen ist besser als Musikhören" (HINDEMITH) ist am Ende auch für KESTENBERG, der im preußischen Kultusministerium die Weichen stellte, entscheidend. Seine ursprünglichen Vorstellungen aus der Gedankenwelt der sozialdemokratischen Volksbildungsbestrebungen ("Musik für alle") wandeln sich unter dem Einfluß der Reformpädagogik zu einem Ideal von Volksbildung, das schon PESTALOZZI angestrebt hatte. Dem Ziel einer "Musik für alle" wird nun das Leitbild einer "Laienmusik für alle" gegenübergestellt. Das mußte, wie später zu zeigen sein wird, weitreichende Folgen für die Bildungsziele der Schule haben.

Das eigentliche Potential für die Erneuerung waren die Kinder. Die Schule stand deshalb nicht zufällig bei den Reformern im Mittelpunkt des Interesses. Sie gingen davon aus, daß der wichtigste Ansatzpunkt zur Herbeiführung einer Gemeinschaft die Erziehung der Kinder sei. Wenn dabei Instrumente mitwirkten, dann konnten es nur solche sein, die dem Primat des organischen Elementarismus folgten. Die Arbeit mit Instrumenten mußte aber in einen "methodischen" Stufengang gebracht werden, da man die "Kinderpflanzen"[37] nur gemäß dem "Gang der Natur" erziehen konnte. Dieser war nach den Grundsätzen der Anschauung und der Selbsttätigkeit zu organisieren. Die Filterwirkung all dieser Prämissen war so groß, daß im Altersbereich der Grundschule als geeignetes Instrument für alle praktisch nur die Blockflöte übrigblieb.

Im abschließenden Kapitel VI werden die praktischen Konsequenzen für die Erziehungsarbeit dargelegt. Gewissermaßen als Passepartout dienen Fritz JÖDEs Bücher "Der Musikant" und "Der Spielmann"."Der Musikant", der noch in der "Lautenzeit" entstand, leitet das Kapitel VI ein. Abgeschlossen wird es durch den "Spielmann", ein Instrumentenbuch für die Schule (1931), in dem die reformpädagogischen Musiziervorstellungen zusammengefaßt sind. Der Glaube allerdings, der in diesem Werk mitschwingt, durch richtiges Musizieren mit den richtigen Instrumenten zur humanen "Volksgestalt" zu kommen, hätte in der Folgezeit gründlich zerstört werden müssen.

Am Beispiel der Blockflöte zeigt sich die verhängnisvolle Verschränkung von pädagogisch humanen Ideen aus dem Geiste der Reformpädagogik und der Pervertierung all dieser Ansätze durch die Machthaber der Zeit. Die Blockflöte war erst am Ende der Weimarer Republik in die Schulen gelangt. Sie wurde noch bis in die 40er Jahre hinein als ein Volksbildungsinstrument pestalozzischer Prägung für eine organische Gemeinschaft propagiert. Damit war sie vor allem gegen die Mundharmonika gerichtet, die man als Ausdruck eines abzulehnenden Industrieprinzips und als Zerstörerin eines humanen Volkes bekämpfte. Gleichzeitig vernichtete eine anonyme Todesmaschinerie im Namen der Volksgemeinschaft und nach dem Industrieprinzip jene, die nicht durch die "Rassenseele" definiert wurden.

Die Machthaber des Dritten Reiches hatten die Reformpädagogik als Teil der dekadenten Systemzeit (wie sie die Weimarer Republik nannten) eingestuft und als beendet erklärt. JÖDE wurde für einige Zeit kaltgestellt. Diese Tatsachen trugen sicher dazu bei, daß man nach dem Zusammenbruch glaubte, an die Zeit der Weimarer Republik nahtlos anknüpfen zu können

Nach dem Kriege wurden in den 50er Jahren viele Gedanken der Reformpädagogik wieder aufgegriffen. Das geschah im Zusammenhang der Restaurationsbestrebungen jener Zeit. Dabei gewinnt man den Eindruck, daß manche Ansätze, z.B. mit dem Orff-Instrumentarium und der Blockflöte, nun zwar bedeutend mehr in die Praxis gelangten, als das vorher geschehen war. Dafür ging aber offensichtlich der Zusammenhang mit den ursprünglich sie bewegenden Ideen immer mehr verloren. Die Instrumente erscheinen heute als eine Art Naturereignis und nicht als Produkte pädagogischen Wollens, die fest in einer eigenen Musikanschauung verankert waren. In der Gegenwart spielen aus jener Zeit vor allem Blockflöte und Orff-Instrumentarium noch eine Rolle.

Die Blockflöte, die große Entdeckung nach dem 1. Weltkrieg, gewann seit Ende der 20er Jahre enorm an Bedeutung. Heute steht sie in einem außerordentlich großen Spannungsfeld der Verwendung: Sie ist auf der einen Seite Kinder- und Volksinstrument, "Folk"-Instrument, auf der anderen Seite die virtuose Interpretin alter Musik genauso wie sie experimentierfreudiges Avantgardeinstrument ist.

Das Orff-Instrumentarium, seit Beginn der 20er Jahre zunächst im Zusammenhang der Tanz- und Körperschulung entwickelt, expandierte nach dem 2. Weltkrieg vor allem als Schülerinstrument. Man findet es als Grundausstattung in Schulen und in Therapiestätten. Vom Orff-Institut in Salzburg breitet sich das Instrumentarium über europäische Grenzen hinweg in außereuropäische Bereiche aus, nach deren instrumentalen Vorbildern es einst entwickelt wurde.

Zwischen ORFF und dem JÖDE-Kreis gab es eine geistige Verwandtschaft.Über TWITTENHOFF als Mitglied des Jöde-Kreises und Assistent bei Carl ORFF in der Günther-Schule in München war eine direkte Verbindung hergestellt. Orff hat sein elementares artgebundenes Laieninstrumentarium jedoch unabhängig vom Jöde-Kreis entwickelt. Es steht ganz im Zeichen der reformpädagogischen Bewegungen. Es ist sowohl in seiner Zusammensetzung, seiner Verwendung,

ja schon in seiner Konstruktion ganz an den Erfordernissen der Volksbildung orientiert. Damals war dieses Instrumentarium nicht Zugabe, sondern Zentrum seiner musikpädagogischen Vorstellung. Aus dem Instrumentarium heraus sollte sich der "bewegte" Laie die Musik erschließen. Das Instrumentarium entfaltete sich nach Orff dem "Gang der Natur" entsprechend. So sollte sich aus dem Instrumentarium heraus der Mensch bilden. Die erwünschte Breitenwirkung konnte Orff damals noch nicht erzielen, weil die Machthaber des Dritten Reiches sein Instrumentarium als nicht der "Rassenseele" entsprechend abwerteten. Trotz seines reformpädagogischen Zeichencharakters konnte es für den Aufbau des humanen Musiklebens damals kaum wirksam werden. Nur aus diesem Grunde steht nicht Orffs "Schulwerk", sondern der Jöde-Kreis in seiner Stellung zu den Instrumenten im Mittelpunkt dieser Arbeit. Denn wie der Jöde-Kreis Instrumente bewertete, wie er sie didaktisch und methodisch einsetzte, wurde durch die Institutionen abgesichert, wurde verbreitet, war musikreformpädagogisch maßgebend, während so betrachtet Orff eine Außenseiterposition einnahm, die KESTEN-BERG und auch der interessierte Jöde-Kreis gern beendet hätten. Sie konnten es aber nicht, weil das Schulwerk erst ab 1932 gedruckt erschien.

Zugunsten der umfassenden und grundsätzlichen Klärung der Instrumentenfrage, mußten einige interessante Fragestellungen ausgeklammert bleiben, weil sie den Rahmen der Arbeit gesprengt hätten. Solche Themen wären z.B. gewesen:

- Schulorchester, wie sie u.a. H. HÖCKNER empfahl
- Instrumentenkunde im Schulbuch, wie sie z.B. RABSCH in seinem Schulwerk "Musik" (1928) vorstellte
- Instrumentenkunde auf der Schallplatte, wie sie u.a. MIES für die Erfordernisse der höheren Schule ausgewählt hatte
- Instrumentenkunde auf der Schallplatte vom Arbeitskreis Volksschule, die JÖDE vorgestellt hatte. Geplant war diese Instrumentenkunde eigentlich als eine umfassende Musikkunde für alle Schulstufen. Damals fehlten allerdings noch eine ganze Reihe der geforderten Schallplatten. (Erst ca. 40 Jahre später hat M. ALT eine solche "Musikkunde in Beispielen" vorgelegt). Ein Novum damals war, daß für die Instrumentenkunde eine Serie rein für didaktische Zwecke hergestellt worden war.

- "Musizieren mit unsichtbaren Partnern", die Rundfunkreihe, die JUST (Mitglied des Jöde-Kreises) angeregt hatte
- Ausstattung der Musikräume in Schulen mit Instrumenten, wie sie etwa auf dem Volksschulkongreß 1928 gezeigt, gefordert und diskutiert worden war.

Ebenso als eigenständiges Thema ausgeklammert bleibt der Instrumentalbereich in den Deutschen Landerziehungsheimen (D.L.E.H.). Anders als bei den vorher genannten Themen wird aber darauf an geeigneter Stelle Bezug genommen (in Kap. VI "soziologischer Stufenbau" etwa). Vorstellungen aus den Landerziehungsheimen wirkten immer auf den Jöde-Kreis ein. Denn viele Mitglieder des Jöde-Kreises haben mindestens vorübergehend in Landerziehungsheimen gelehrt und dort den Geist der Bewegung "gelebt". Als Theoretiker der Landerziehungsheime gilt G. WYNEKEN. Er hat in der Hermann-Lietz-Schule unterrichtet, der ersten Schule dieses Typs, und dann zusammen mit Paul GEHEEB das Landschulheim Wickersdorf gegründet. Die Musik spielte in allen Landerziehungsheimen eine herausragende Rolle. Wickersdorf wurde besonders durch HALM und KURTH bekannt, die eine "kulturkritische Ästhetik" - die "Energetik" - begründeten. Als übergreifendes Ziel der D.L.E.He galt: "Letzter Sinn aller musikalischen Erziehungsarbeit in den D.L.E.Hen ist ein gemeinsamer, tätiger Dienst an der Musik als an einer über den Menschen stehenden geistigen Macht".[38] Die Abgeschlossenheit und vielfach auch Abgeschiedenheit, die für die Gemeinschaft im Heim von Vorteil war, bot zu wenig direkte Einflußmöglichkeit auf die Volksbildung. Damit fehlte den Heimen ein wichtiges Kriterium der reformpädagogischen Bewegungen, nämlich am Musikleben tätig zu bauen. Wirksam in diesem Sinne wurden die Gedanken aus den Heimen erst, wenn sie aus dem Heim heraus in die Öffentlichkeit getragen wurden.

Neben PFANNENSTIELs Arbeit (s. vor allem Kap. VI) ist hier vor allem das Laienspiel aus dem Landschulheim "Schule am Meer Juist" von M. LUSERKE zu nennen, an dessen Schule durch P. HINDEMITHs Vermittlung E. ZUCKMAYER unterrichtete. Diese Personen griffen ganz unmittelbar in die reformerischen Gedanken ein. Sie verwiesen mit aller Deutlichkeit darauf, daß Laie, Komponist und Instrumentenmacher zusammenarbeiten müssen. Ebenso bedürfe der Bau des Musiklebens der Gegenwartstreue und damit vor allem auch neuer Musik. Diese solle in ihrer Sachlichkeit ein "klangliches Bild überpersönlicher Bildung" mit der "Forderung nach Lehre und Leben"[39] sein. Es bestehe die Gefahr, im Musizieren

und sich Versenken in alte Musik, die Gegenwart und damit die Zukunft zu verspielen. "Die Problematik unserer Lage sehe ich vor allem darin, daß wir Gefahr laufen, auf Grund des Erlebnisses der verbindenden Macht der Musik, namentlich der älteren Musik mit ihrer der unsrigen verwandten (aber nicht gleichen!)Haltung vom Musizieren her,'Volk' (...) weiterbilden zu wollen, während doch neue Musik und neue Musizierformen erst Folge neuer Gesellschaftsbildung (...) sein kann."[39] Gemeint hatte ZUCKMAYER eine gegenseitige Beeinflussung und Formung von Musik und Gesellschaft. In diesem Prozeß und mit ihm verknüpft, entwickelte sich der reformpädagogische Instrumentenbegriff, der mit einem Musikbegriff korrespondierte, in dem der Bau der humanen "'Gesellschaft' vor Musik"[39] ging. Es war, wie schon gesagt,ein Instrumentenbegriff,der pädagogisch-ethischen Normen folgte. Das Instrument sollte "Sprechorgan" der ganzheitlichen Schönheit sein. Der reformpädagogische Instrumentenbegriff hebt sich somit vom ästhetischen Instrumentenbegriff der gleichzeitigen Avantgarde ab, in dem die Ausdrucksfähigkeit der Instrumente auf eine vom Leben getrennte äußere Kunstschönheit gerichtet ist.

I. DIE FUNKTION DES KLAVIERS IM VERBÜRGERLICHTEN MUSIKLEBEN UND DAS KLAVIERMÄSSIGE DENKEN - DER ENTFREMDUNGSBEGRIFF DES JÖDE-KREISES

1. DAS MUSIKLEBEN ALS "ENTFREMDUNG ZWISCHEN MUSIK UND VOLK"[1/1)]

Die reformpädagogische Absicht des Jöde-Kreises war es, das Musikleben grundlegend zu erneuern. Schon als Jugendbewegung hatte er das etablierte Musikleben abgelehnt. Wie die Kunsterziehungsbewegung fand die Jugend im Musikleben eine unnatürliche Trennung zwischen Musik und Leben, Musik und Volk, Musik und Publikum usw. JÖDE subsumierte diese Erscheinungen unter der deutlich negativen Kurzform:"Riß zwischen Musik und Volk"[1/1)] und konstatierte, daß seit Mitte des 19. Jahrhunderts dieser Riß zur "klaffenden, schmerzhaften Wunde"[1/1)] geworden sei. Das Krankheitssyndrom war das öffentliche Konzertwesen. Für JÖDE war die Öffentlichkeit des Konzerts eine falsche "unpersönliche", "beliebige"[1/2)] Öffentlichkeit, weil in ihr Musik als eine Ware an das Publikum herangetragen werde[1/3)]. Real betrachtet wurde Musik, weil sie Warenform annahm, erst als Kunstwerk begreifbar. Die Warenform brachte sogar erst ein Publikum hervor. Das, was für JÖDE zum "Riß" führte, stellt J. HABERMAS im "Strukturwandel der Öffentlichkeit" als einen Emanzipationsprozeß der Bürger dar; er schreibt:

> "Bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert blieb nämlich alle Musik an die Funktionen repräsentativer Öffentlichkeit gebunden, blieb, wie man es heute nennt, Gebrauchsmusik. Ihrer gesellschaftlichen Funktion nach beurteilt, diente sie der Andacht und Würde des Gottesdienstes, der Festlichkeit höfischer Gesellschaften, überhaupt dem Glanz der feierlichen Szene. Die Komponisten waren als Kirchen-, Hof- oder Ratsmusiker angestellt und arbeiteten, wie die bediensteten Schriftsteller für ihre Mäzene, die Hofschauspieler für die Fürsten, nach Auftrag, Bürger hatten kaum Gelegenheit, außer in der Kirche oder in Gesellschaft des Adels, Musik zu hören. Zunächst emanzipierten sich private Collegia Musica; bald etablierten sie sich als öffentliche Konzertgesellschaften. Der Eintritt gegen Entgelt machte die Musikdarbietung zur Ware; zugleich entsteht aber so etwas wie zweckfreie Musik: zum erstenmal versammelt sich ein Publikum, um Musik als solche zu hören, ein Liebhaberpublikum, zu dem jeder, Besitz und Bildung vorausgesetzt, Eintritt hat. Kunst, von ihren Funktionen der gesellschaftlichen Repräsentation entlastet, wird zum Gegenstand der freien Wahl und der wechselnden Neigung." 1/4)

HABERMAS' Emanzipationsprozeß ist für JÖDE das Gegenteil, nämlich ein Entfremdungsprozeß. Die neue Funktion der Musik, in der ein Wechsel von der Gebrauchs- zur Warenmusik stattgefunden hatte, nannte er eine "zerstörende Wendung der Dinge"[1/5)]. Die neue Möglichkeit der Teilnahme aller an der

(Ware) Musik klassifizierte er als "passive und damit vereinzelte Teilnahme". "Hand in Hand" mit der Entwicklung des Konzertwesens gehe eine "innere() Entfremdung zwischen Fachmusiker und dem Nichtmusiker"[1/6).

Die Teilnahme aller war nach HABERMAS lediglich dann eingeschränkt, wenn Besitz und Bildung fehlten. Wenn es dem Jöde-Kreis darum gegangen wäre, die Teilnahme wirklich aller an diesem Musikleben zu ermöglichen, hätte es für ihn einen Sinn ergeben, die Bildung zu verbessern und etwa durch niedrige Eintrittspreise die finanzielle Barriere zu überwinden. Ansätze solcher Art - wie sie z.B. die Sozialdemokraten mit ihrer Volksbühnenbewegung versuchten - hielt Jöde für grundsätzlich verfehlt, weil sie am Musikleben mit seiner Musik als Ware nichts ändern würden, aber gerade darauf käme es an.

> Ansätze, die das Musikleben verbessern wollten, "haben an der Unwissenheit dessen scheitern müssen, was es für die geistige Entwicklung eines Volkes bedeutet, wenn eine Angelegenheit, die vorher von der Hausmusik bis in die Musik des Gottesdienstes hinüber durchaus den Charakter des Internen trug, nun in die Öffentlichkeit gerät, d.h. nicht mehr als eine eigene innere Angelegenheit empfunden wird, sondern als etwas vor den Menschen Stehendes betrachtet werden kann."1/6)

Durch den Warencharakter stand das Kunstwerk nun vor dem Menschen und war getrennt von ihm. Die Kunsterzieher hatten diese Erscheinung mit der "Trennung von Produktion und Genuß" bezeichnet. Damit war für Jöde die "Unmenschlichkeit" von Musik als Ware, die sie zum Schmuck und entbehrlichen Luxusartikel machte , offenbar geworden. Eine "menschliche" Musik durfte nicht "genossen" werden, sondern mußte innere Angelegenheit und eins mit dem Leben sein, wie es die"Gebrauchsmusik" gewesen war. Gebrauchsmusik war aber nach HABERMAS die gegebene Form einer vergangenen, der "repräsentativen Öffentlichkeit", einer Öffentlichkeit, die sich strukturell von der verbürgerlichten Gesellschaft und ihrem Musikleben abhob. Daraus läßt sich nun nicht eine bloß restaurative Bestrebung ableiten, so als wollte der Jöde-Kreis auch gesellschaftlich und musikalisch die alten Zustände kopieren. Erst die Analyse des Entfremdungsbegriffs wird die Basis zeigen, von der aus gesellschaftlich und musikalisch die "verlorene Schönheit" wiedergewonnen werden sollte. An dieser Stelle ist zunächst festzuhalten, daß Jöde grundsätzlich den Warencharakter von Musik als verfehlt ansah, der bei der volkstümlichen Musik schon zu deutlichen Anzeichen für das Absterben des Volks geführt habe. Denn sie werde nicht mehr aus dem Volk und für das Volk gemacht, sondern nur noch zur Unterhaltung der Menschen

produziert. Sie war voll in den Markt integriert. Der Begriff "volkstümlich" - als Gegenbegriff zu "künstlerisch" - erhielt einen entsprechend negativen Beigeschmack. (Der Jöde-Kreis verwendete deshalb für seine Gebrauchsmusik das Wort "volkhaft".) Nach Jöde war das "offizielle Musikschaffen" unter "Reklameausflüchten auf den Markt gezerrt"[1/7] worden. Überspitzt formuliert war deshalb für den Jöde-Kreis die Musik seit der Romantik nur noch Reklame, eine Musik, die für das "Menschsein" verloren war. Die rigorose Ablehnung der "Konzertmusik" bezog sich deshalb keineswegs nur auf Kitsch oder Auswüchse im Konzertbetrieb, sondern vor allem auch auf hochstehende ästhetische Produkte der Kunstmusik. Das "Verdikt" beginnt mit derjenigen Musik, die ohne direkten Auftraggeber und also für ein anonymes Publikum komponiert wurde. Denn zu diesem Zeitpunkt ist Musik schon eine Ware, die sozusagen aus der Handwerks- und Manufakturherstellung zu einem Industrieprodukt geworden ist.
Als Ware gehorcht die Musik wie jede andere Ware den (allerdings spezifischen Kunst-) Marktgesetzen. Sie wird gekauft und verkauft, für ein anonymes Publikum hergestellt und durch eine Art Vertrieb oder Zwischenhandel (Konzertwesen, Verlage, Kritiker) legitimiert, verbreitet und veröffentlicht.[1/8]

1.1 DAS KLAVIER - INSTRUMENT DER ENTFREMDUNG

Für Jöde stand fest, daß das, "was sich einschließlich seiner Kehrseite unser Musikleben nennt, (...) weder nach Musik noch nach Leben aussieht."[1/9] Überall in diesem Musikleben fand der Jöde-Kreis Entfremdung. Dabei ist evident wichtig, nicht nur festzuhalten, wo er überall Entfremdung vorfand, sondern *wie* Entfremdung nach seiner Ansicht entsteht. Denn in der Entgegnung auf die Entfremdung bestimmt sich das Handeln des Jöde-Kreises. Da das erklärte Ziel der Reformer war, die Entfremdung aufzuheben, sind die musikpädagogischen Maßnahmen auch hinsichtlich der Instrumente von dieser "Erkenntnis" über die Entfremdung erfaßbar.

Nun ist allgemein bekannt, daß der Jöde-Kreis, wie schon der Wandervogel, das Klavier abgelehnt hat. Warum er das tat, hat er nicht erklärt[1/10]. Die spärlichen Anmerkungen verweisen darauf, daß die Ablehnung etwas mit der Entfremdung zu tun haben muß. Wenn z.B. vom "isolierenden Klavier"[1/11] und vom

"Tastenselbstzweck"[1/12] die Rede ist, beinhaltet das eine Anklage an die Entfremdung von der Gemeinschaft der Musizierenden als auch eine an die Entfremdung vom eigenen Sein. Rückblickend - als das Instrument in einer anderen Funktion als im etablierten Musikleben wieder spielbar gemacht worden war - (s. Kap. V) - stellte Ed. ZUCKMAYER fest, die JMB habe das Klavier "mit ihrem großen Bannfluch belegt als einen Haupttummelplatz des Teufels" und es "weltanschaulich" abgelehnt[1/13]. Es wird zu zeigen sein, daß die Ablehnung des Klaviers nicht nur zu verstehen ist als Protest der Jugend gegen all das, was nach Bürgerstube roch, daß sie vielmehr Ergebnis der Analyse des Musiklebens war. Dieses Instrument war für das Musikleben geradezu konstitutiv. Wenn der Jöde-Kreis das Musikleben wegen der Entfremdung ablehnte, dann mußte er das Klavier aus demselben Grund ablehnen. Der Satz läßt sich auch umkehren: Wenn der Jöde-Kreis das Klavier ablehnte, mußte er auch das Musikleben ablehnen. Weil das Klavier im Musikleben die Schlüsselstellung innehatte, kann es m.E. auch den Schlüssel für den Entfremdungsbegriff liefern. Der Jöde-Kreis sah die Funktion des Klaviers im verbürgerlichten Musikleben als eine Funktion der Entfremdung, also soziologisch (und nicht beispielsweise ästhetisch). Deshalb kann der Kern des Entfremdungsbegriffs nur durch die Sicht auf die soziologisch relevanten Komponenten freigelegt werden. Das Musikleben seiner Zeit war nach Jöde bereits zur "Musikindustrie"[1/14] fortgeschritten. Die Entwicklung zur "Musikindustrie" spiegelt sich im Rationalisierungsprozeß des Klaviers, einem Prozeß der zur Industrialisierung notwendig gehört.

Max WEBER bezeichnete in seiner Schrift über die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik das Klavier als "universales Instrument"[1/15]. Seine Funktion nennt er "Universalfunktion"[1/15], denn es ist "Schul-Begleit- und Dilettanteninstrument"[1/15].

> "Als *Schulinstrument* (hat es) die antike Kithara, das Monochord, die primitive Orgel und die Drehleier der Klosterschulen abgelöst ...
> Als *Begleitinstrument* (hat es) den Aulos der Antike, die Orgel und die primitiven Saiteninstrumente des Mittelalters und die Laute der Renaissance-Zeit abgelöst ...
> Als *Dilettanteninstrument* der sozialen Oberschichten (löste es) die Kithara der Antike, die Harfe des Nordens und die Laute des 16. Jahrhunderts ab." 1/15)

WEBERs drei Funktionen bilden den Kulminationspunkt dessen, was er als die Rationalisierung in der Instrumentenentwicklung bezeichnet.

2. DAS KLAVIER ALS VERMITTLER DER WARE MUSIK

Ausgehend von einem LISZT-Zitat sollen jetzt die gesellschaftliche Funktion des Klaviers und der Rationalisierungsprozeß dargestellt werden. Dabei ist das Klavier Spiegel des Vergesellschaftungsprozesses unter der Vorherrschaft des Bürgertums. Dem wird in einem weiteren Schritt gegenübergestellt, wie der Jöde-Kreis die Funktion des Klaviers beurteilte und warum er es "weltanschaulich" ablehnen mußte.
Franz LISZT sagte:

> Ich halte das Klavier für sehr wichtig. Es nimmt meiner Ansicht nach die erste Stelle in der Hierarchie der Instrumente ein: Es wird am meisten gepflegt und ist am weitesten verbreitet. Diese Wichtigkeit und Popularität verdankt es der harmonischen Macht, welche es fast ausschließlich besitzt und infolgederen es auch die Fähigkeit hat, die ganze Tonkunst in sich zusammenzufassen und zu konzentrieren. Im Umfang seiner 7 Oktaven umschließt es den ganzen Umfang eines Orchesters und die 10 Finger eines Menschen genügen, um die Harmonien wiederzugeben, welche durch den Verein von Hunderten von Musizierenden hervorgebracht werden. Durch seine Vermittlung wird es möglich, Werke zu verbreiten, die sonst den meisten wegen der Schwierigkeit, ein Orchester zu versammeln, unbekannt bleiben würden. Es ist somit dem Stahlstich (oder der Fotografie) vergleichbar, welche Bilder vervielfältigen und vermitteln." 1/16)

LISZT geht vor allem auf die "Vermittlung" ein. Auch M. WEBERs "Universalfunktion" ist auf die "vermittelnde" Stellung des Klaviers gerichtet. Beide erwähnen interessanterweise keine spezifisch künstlerische Funktion. Wichtig ist ihnen offenbar, daß das Klavier die Vermittlung zwischen ästhetischem Produkt und Publikum leistet.

2.1 DER KLAVIERAUSZUG

In einer Zeit, in der man Musik noch nicht technisch reproduzieren konnte, bot das Klavier die oft einzige Chance der Teilnahme am Musikleben. Ein Orchesterwerk wurde nur an wenigen großen Orten aufgeführt und war nur für einen kleinen Teil der Bürger überhaupt zugänglich. Selbst bei einem regen Besuch der öffentlichen Konzerte konnte ein einzelner nur einen Bruchteil der möglichen Kompositionen kennenlernen. Die "Schwierigkeit, ein Orchester zu versammeln" oder auch nur ein Streichquartett, entfällt, wenn das Werk einem "Stahlstich (oder der Fotografie) vergleichbar"[1/16] auf dem Klavier gespielt wird.

Die fehlende technische Reproduzierbarkeit eines Konzerts, das ja immer einmaliges Ereignis ist, machte den Wunsch nach Wiederholung einer Passage nur mittels Klavier erfüllbar. Voraussetzung war allerdings, daß der Bürger sich nicht die Werke durch Partiturspiel erschließen mußte, sondern seinen Fähigkeiten entsprechend für das Klavier eigens bearbeitete Musik erhielt. Die Vermittlung durch das Klavier funktionierte erst mit dem Klavierauszug. Das "Zweisystem"[1/17], wie es abschätzig in der JMB hieß, erlaubte eine weite Verbreitung aller möglichen Gattungen von Musik. Angesprochen war hauptsächlich der bürgerliche Dilettant. Seit der Klavierauszug existiert, kann das Klavier prinzipiell allen Bürgern eine Form der Teilnahme am Musikleben garantieren - vorausgesetzt, jemand kann es spielen.

Es ist also nicht verwunderlich, daß ernstzunehmende Komponisten ohne äußeren Zwang ihre Werke auch in Klavierauszügen verbreiten ließen oder sogar selbst für Klavier einrichteten. So ist von BRAHMS bekannt, daß er einen großen Teil seiner Kammer- und Orchestermusik für Klavier zu vier Händen gesetzt hat[1/18]. Die vierhändige Klavierfassung war für BRAHMS die Idealform des Arrangements, die zwar nicht das Original ersetzen, aber einen Eindruck des Originals durch das Spiel vermitteln sollte[1/19].

> "Brahms betonte, daß die Arrangements in erster Linie gut spielbar sein mußten." 1/20)
>
> "Es kommt (...) bei Klavierauszügen hauptsächlich auf das Klaviermäßige, auf Spielbarkeit an, nicht darauf, ob auch die Stimmen alle ganz streng geführt seien." 1/21)

Wenn die Alternative heißt:
Klavierauszug oder keine bzw. geringe Verbreitung der Originalfassung, bestand für den Komponisten kein Zweifel, daß er sich für den Klavierauszug entschied, da seine Wirksamkeit und seine Existenzberechtigung als Komponist von der Vermittlung und Rezeption abhängig war. Der Komponist konnte sich dabei ohne künstlerischen Verrat des Klavierauszuges bedienen, weil dieses Instrument die "harmonische Macht" war, fähig, "die ganze Tonkunst in sich zusammenzufassen" (LISZT). Heute würde der Komponist anders entscheiden, denn

> "das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" (so ein Titel W. Benjamins) bedarf des Klavierauszugs nur noch sehr eingeschränkt. Der Wandel wird schlaglichtartig deutlich, wenn der Komponist Stockhausen für ein Gespräch über Beethovens letzte Streichquartette weder das Klavier noch die Partitur zu Rate zieht, sondern eine Tonaufzeichnung und in der WDR-Sendung betont: "Ich habe sie mir wieder angehört und dabei festgestellt, daß ..."

2.1.1 DER "BÜRGERLICHE MENSCH" ALS KLAVIERDILETTANT

"Das Klavier ist (...) seinem ganzen musikalischen Wesen nach ein bürgerliches Hausinstrument"[1/22].
Mit dem Klavier konnte jeder Bürger, zwar nicht real, aber in der Vorstellung am Musikleben teilhaben.
In seiner Popularisierung und schließlich seiner Funktionszuweisung spiegelt sich auch der bürgerliche Emanzipationsprozeß. Dafür war neben dem Klavier die Gitarre von besonderer Bedeutung. Beide Instrumente waren "freie" Instrumente, die jedermann zu seinem Vergnügen spielen konnte.
Die Gitarre war ab 1800 in allen Schichten der Bevölkerung anzutreffen. Sie war im Prinzip auf die Dilettanten beschränkt und auf die Begleitfunktion eingeschränkt. Ihre Aufgabe war es, die harmonische Stütze der gerade wiederentdeckten Volkslieder und der neuen volkstümlichen Lieder zu liefern. Dabei kam der Gitarre eine Art "Vorreiter"-rolle für das Klavier zu. Nicht viel anders als bei der Gitarre (s. Kap. II) wurde zunächst

> "ein Werk für Klavier oder ein Ensemble, an dem das Klavier beteiligt ist, (...) im allgemeinen nicht so ernst genommen wie ein Streichquartett oder -quintett, das von Berufsmusikern oder einer männlichen

> Gattung von Amateuren ausgeführt wurde. Ein Streichquartett oder -quintett hat vier Sätze, eine Klaviersonate höchstens drei. Ein Quartett ist für Kenner; eine Klaviersonate, eine Sonate für Klavier und Violine, ein Klaviertrio oder Klavierquartett für 'Liebhaber' oder 'Liebhaberinnen'." 1/23)

Der entscheidende Schritt, der das Klavier zum repräsentativen Instrument des Bürgertums werden ließ, war jedoch erst gemacht, als sich ernsthafte Komponisten "ernsthaft" mit diesem Instrument auseinandersetzten. A. EINSTEIN nannte MOZART als den entscheidenden Schrittmacher. Er meinte: "Was Mozart für dies Instrument getan hat, kann man nur ermessen, wenn man sich vor Augen führt, daß es wohl ein Instrument für einzelne Virtuosen war, aber im allgemeinen eins für Dilettanten"[1/23]. Natürlich war es nicht nur der große Komponist, sondern die gesellschaftliche Konstellation, in der MOZART für Klavier komponierte, was den Siegeszug des Instrumentes begründete.

Um 1800, mit dem Ausbau der bürgerlichen Konzertveranstaltungen, wurde das Klavier entscheidend verbessert. Der Tonumfang wurde schließlich auf 7 Oktaven erweitert. Damit erst war das ganze Orchester im Prinzip "abgebildet", auch die Lautstärke wurde dem Konzertsaal wie dem Orchester leistungsmäßig angepaßt. Die Gitarre konnte weder in der Dynamik noch im orchestralen Tonumfang Schritt halten. Sie blieb (vorerst) nur das volkstümliche Instrument, dem der "Ernstcharakter" fehlte. Das Klavier ist, seitdem es der führenden großorchestralen Kompositionstechnik gewachsen ist, spezifisch bürgerlich. Auch seine Beschränkung auf nur eine Klasse, die sich schon aus dem Platzbedarf im Haus und den hohen Anschaffungskosten ergibt, ist von Vorteil. Nach der Ausweitung seiner Leistungsfähigkeit kann es nämlich so etwas wie die kulturelle Definition des Bürgertums leisten. Das Klavier zeigt, daß der Bürger "Kultur" hat. Es wird damit auch für den Dilettanten auf einer ungleich höheren Rangstufe als vor seiner orchestralen Machtfülle zum wichtigsten Instrument. Klavierspiel wird für die "höhere Tochter" zur Mitgift. Schließlich zum ausgehenden 19. Jahrhundert kann das Klavier bereits als stummes Möbel die Kultur zeigen. Zu ihr haben durch das kleinere und billigere Pianino auch die Kleinbürger Zutritt. (Damit beginnt allerdings auch die Macht des Klaviers zu schwinden.)
Während im 17. Jahrhundert sich der "ritterliche Mensch" im Lautenspiel übte, ist es im 19. Jahrhundert das Klavier, das den "bürgerlichen Menschen" zeigt.

2.2 BÜRGERLICHE ARBEITSLEISTUNG UND DAS KLAVIER

Durch das Klavier wurde die Vorherrschaft des Bürgertums, nicht mehr nur ökonomisch, sondern mit ihm auch kulturell gestützt. Das Klavier nahm Anteil an der moralischen Bestätigung seines Machtanspruches, der ja nicht mehr angeboren, sondern jedem Tüchtigen offen sein sollte. Die Begriffe Leistung und Arbeit gewannen entsprechend an Bedeutung. Es wird rationalisiert, spezialisiert, mechanisiert, alle Erfindungen werden nutzbar gemacht, die Arbeitsteilung wird eingeführt, Fabriken werden gebaut, Absatzmärkte geschaffen, die Mittel der Werbung eingesetzt. Man produziert massenhaft und verkauft an anonyme Käufer.

2.2.1 KLAVIERPÄDAGOGIK

Die spezifisch bürgerliche Entwicklung im 19. Jahrhundert spiegelt sich auch in der Klavierpädagogik, in der Spezialisierung auf Stile, im Druck von Spezialliteratur usw.
Die verbürgerlichte Gesellschaft formt geradezu die Klavierpädagogik. Industrialisierung ist mit Verwissenschaftlichung, Rationalisierung und Automatisierung gekoppelt. In W. WIORAs Analyse über den Fortgang der Klavierpädagogik in drei Stadien[1/24] läßt sich die Entwicklung dieser Industriegesellschaft in ihren Prinzipien erkennen:

1. Handwerkliche Erfahrung verbindet sich mit rationalistischem Theoretisieren (bis ca. 1830).

2. Die Automatisierung wird zum Prinzip. Sie ist in der Klavierpädagogik mit dem Namen CZERNY verbunden. Er propagiert die Notwendigkeit mechanischen Übens als das einzige Mittel, um zu virtuoser "Geläufigkeit" zu gelangen. "Die Prinzipien dieses zweiten Stadiums sind in der breiten Masse der Pianisten und Klavierlehrer auch noch unserer Tage verbreitet und zum Teil sogar noch herrschend."[1/25)]

3. Die Zweck - Mittel - Relation tritt in den Vordergrund. Das Üben wird

gedanklich vorbereitet. Reflex-ion beim Spiel und vor allem der systematische Aufbau der technischen Studien werden wichtig (ca. seit 1885): "Die Rationalisierung äußert sich in fortschreitender Bewußtheit, in der 'rationalen Klärung der Ziele und Methoden', der bewußt zweckmäßigen, ökonomischen 'rationellen Gestaltung' der Technik und des Lernens, in der 'Ausnutzung aller Kraftquellen' im methodischen und systematischen Vorgehen."[1/26)]

3. DAS KLAVIER ALS WARE

Das Klavier ist nicht nur wichtigstes Medium im ästhetisch-sozialen Prozeß, sondern auch Objekt im ökonomisch-technologischen. Das zeigt sich in seiner Herstellung, in der Verbesserung der Mechanik, dem Einbeziehen einer damals erregenden technischen Neuerung, des gußeisernen Saitenrahmens, der starke Zugbelastungen aushielt und sich massenhaft herstellen ließ. Saitenrahmen und Repetitionsmechanik gaben dem Ideal des Großtons und der Virtuosität Raum.

Am Klavierbau läßt sich die Entwicklung vom Handwerksbetrieb zur Manufaktur, zur Industriegesellschaft und ihre Monopolisierung genau mitverfolgen. Das Klavier ist das erste Instrument, das nicht mehr manufakturmäßig und "individuell im Auftrag konkreter Konsumenten, sondern auf Vorrat hergestellt und in Massen abgesetzt"[1/27)] wird. In Nord-Amerika bei STEINWAY "bemächtigt sich die maschinelle Großproduktion des Instrumentes"[1/28)]."Steinway ist Manager und nicht mehr erprobender Kunsthandwerker"[1/28)]. Als Objekt im ökonomisch-technologischen Bereich ist das Klavier nun selbst Ware und Teil einer fremdbestimmten Produktionsweise. Die Fertigung dieses Serienproduktes wird wie bei jeder industriellen Fertigungsweise in winzige Arbeitsschritte zerteilt. Die Einzelteile, z.T. in anderen Fabriken hergestellt, werden von Arbeitern - die nicht Musiker sind, sich vor allem das teure Endprodukt gar nicht leisten können - zusammengesetzt. Damit werden die Arbeiter zu reinen Befehlsempfängern und zu Ausführenden fremder Ideen gemacht. Sie haben keine Möglichkeit des eigenen schöpferischen Eingreifens mehr, ohne den rationalisierten Gang der Arbeit zu unterbrechen. Sie dürfen sich nicht einmal für die Musik interessieren (sie gehört in den abgetrennten Freizeitbereich), sondern nur für den irdischen Lohn.

4. DIE FUNKTION DES KLAVIERS IM VERBÜRGERLICHTEN MUSIKLEBEN AUS DER SICHT DES JÖDE-KREISES

Das Vorangegangene hat gezeigt, daß das Klavier als Vermittler der Ware Musik eine überragende Stellung im Musikleben innehatte. In seiner "Universalfunktion" und im Rationalisierungsprozeß spiegelt sich der Vergesellschaftungsprozeß wider. Die Verbindung zur Industriegesellschaft wird natürlich besonders deutlich da, wo das Klavier selbst Industrieprodukt und Ware ist. Hauptansatzpunkte der Kritik im Jöde-Kreis waren aber nicht die industrielle Herstellung des Klaviers und seine hohe Mechanisierung, sondern der industrielle "Ungeist", den man in diesem Instrument eingebaut glaubte. Abgelehnt wurde nicht die Arbeit mit Maschinen, sondern das industrielle Prinzip, in dem, grob gesagt, die Arbeiter sich nach den Maschinen richten müssen, um die Arbeit rationell nach fremden Auftrag zu erledigen. Deshalb war für Jöde nicht die Industrialisierung, sondern der "Industrialismus", als eine besondere Art zu denken, der Schlüsselbegriff der Kritik. Durch den "Industrialismus" ergreift das entfremdete Verhältnis der Menschen zu ihrer Arbeit alle sozialen Bereiche. So vergleicht HÖCKNER die Arbeit(steilung) im Orchester mit der entfremdeten Lohnarbeit von Fabrikarbeitern[1/29]. Ob der Mensch körperlich arbeitet und wirklich an einer Maschine steht oder ob er geistig tätig ist, ihm ist das persönliche Verhältnis zu seiner Arbeit abhanden gekommen. Im geistigen Leben raubt der Industrialismus dem Menschen den Boden der "Unmittelbarkeit des Lebendigen"[1/30] und zieht stattdessen einen "wurzellosen Intellektualismus" groß. Er "züchtet" ein "jeder Verankerung im Leben entzogenes Spezialistentum sondergleichen". Alle "diese Dinge durchsetzt er mit seinem Geiste des Unpersönlichen, Kalten, Maschinellen, mit der Routine, der Lebenstechnik in jeder Form und nimmt ihnen dafür überall den lebendigen Rhythmus lebendigen Atems."[1/30]

4.1 "ABSATZTECHNIK" UND KONZERT - DER VIRTUOSE ALS LOHNARBEITER

Ein wichtiges Merkmal des Industrieprinzips ist die Anonymität. Das industriell hergestellte Klavier wird für einen Markt mit anonymen Käufern produziert. Man arrangierte Ausstellungen und schaffte "schließlich nach Analogie etwa der Absatztechnik der Brauereien (...) eigene Konzertsäle seitens der Instrumentenfabriken (bei uns namentlich der Berliner)"[1/31].

Schon durch diese "Absatztechnik" reichte das Industrieprinzip unmittelbar in das Musikleben hinein.

Der Virtuose wurde von den Instrumentenfabriken als Werbeträger angesehen. Er ist derjenige, der sich in öffentlichen Konzerten vermarktet. Er verkauft seine Virtuosität an die anonymen Konzertbesucher, die als "Wirtschaftsfaktor" (HINDEMITH)[1/32] interessant werden und denen man deshalb gibt, was sie bewundern (damit sie zahlen) und was sie nach der aufreibenden Tagesarbeit zur Regeneration ihrer Arbeitskraft verlangen:

> "Da auch er (der Virtuose, I.B.) in den Strudel der Lohnarbeit hineingeraten ist, aus dem er allein nicht herauskann, so muß er, ob auch gequält, im Kampfe um sein Dasein das pflegen, was heute am höchsten im Kurse steht: Die aus dem Geistigen isolierte Technik." 1/33)

Die Virtuosen selbst werden marktgerecht produziert, bei ihrem Verkauf werden entsprechende Marktstrategien angewendet. Ihre "Überproduktion" führt, wie bei der Überproduktion irgendeiner anderen Ware, zu "wildem Konkurrenzkampf", in dem "auch die Reproduktion darauf angewiesen (ist), wo das Einende, Verbindende bei unserer gegenwärtigen Glaubensferne nicht mehr Ziel ist, mit besonderer Sorgfalt das Trennende zu pflegen; denn nur so ist es möglich, sich durchzusetzen, weil dies allein die Richtung der Zeitentwicklung ist. So ist es denn zu einer Pflege der Originalität gekommen, die das Groteske insofern schon lange erreicht hat, als bekanntermaßen der geistige Gehalt eines Musikwerks nur zu oft dazu da ist, der Wiedergabe zu dienen. Und alles treibt in den Wahn, Leistungssteigerung sei Lebenssteigerung und damit Aufstieg in die Zukunft, auf die technische Höchstleistung zu."[1/34]

Jödes Kritik erstreckt sich folgerichtig auch auf die Klavierpädagogik - wie überhaupt auf den "Konservatoriumsstil" aller Instrumentalschulen. Denn unabhängig davon, ob mit ihnen der zukünftige Virtuose oder der Dilettant ausgebildet wird, diese Pädagogik ist im Sinne der industriellen Verwertbarkeit geradezu geleitet von der Idee des Vorspielens. Die Klavierschulen - und nicht nur die CZERNYs - galten dem Jöde-Kreis als mechanistisch und zu naturwissenschaftlich. Für Jöde war das mechanischer Unterricht: Die Instrumentalschulen sind "unmusikalisch, haben (...) Klavierspieler (...) ausgebildet, aber keine Musiker"[1/35].

4.2 DER DILETTANT IM "TASTENSELBSTZWECK"

Als besonders verderblich sah Jöde an, daß der Klavierdilettant, der mit seinem Spiel nicht auf Broterwerb aus ist, genauso wie der Virtuose auf den Vortrag hin unterrichtet wurde.
Der Bedeutungswandel des Begriffes "Dilettant" zu "dilettantisch", was soviel heißt wie "Pfuscher", war für den Jöde-Kreis nicht nur eng mit dem Klavier verknüpft, sondern vor allem mit dem "Industrialismus", der den Sinn und Zweck des Musizierens als Lebensäußerung auf die Ware Musik verlegt, die den Dilettanten nur sinnentleertes Klimpern übrig läßt.

Jöde fand, daß durch die Art der Instrumentalschulen ein "Heer von musikalischen Krüppeln" gezüchtet würde, weil jede Instrumentalschule ihr instrumentenspezifisches "Steckenpferd reite" und die zur Musik gehörende "Dreieinigkeit" von Rhythmik, Harmonik und Melodie zerstückelt würde. Daß der Klavierspieler z.B. keine Ahnung von der Melodie habe und es ihm wie auch dem Geigenspieler am innerlich erlebten Rhythmus fehle. Seelenloses Klimpern konnte durchaus auf gute Musik und gute Spielfertigkeit ausgedehnt sein, wenn es nicht in der Dreieinigkeit innerlich empfunden wurde, dann galt es als "seelenloses Klavierspiel"[1/35].

Viele Notenausgaben für Dilettanten enthielten neben vollständig ausgeführten Fingersätzen detaillierte Anweisungen, so daß der Dilettant rein "mechanisch", und ohne "musikalisch" nachzudenken, irgendwelche Stücke absolvieren konnte.

Der Weg des Dilettanten hatte mit dem Klavier zur "höheren Tochter beiderlei Geschlechts" geführt. Im Privatmusikunterricht machte der Klavierunterricht den allergrößten Anteil aus.

> "Das Bedürfnis nach Musik wird befriedigt/ vollauf wie man sagt/ dazu gibt es eine bestimmte Menschengattung/eine verbreitete arme/ bedauernswerte Gattung/ billiger Klavierunterricht/ halbstündlich/ die Stunde für zweimarkzwanzig/ Erfolg nach drei Monaten garantiert/ die übliche Anzeige." 1/36)

KESTENBERG meinte, wenn man die Reklamenotizen in Zeitungen und Zeitschriften verfolge, könne man eine Blütenlese von Anzeigen zusammenstellen, die mit der Unwissenheit und Unerfahrenheit der Eltern und Schüler rechneten.[1/37)] Offenbar wurden auch Versprechungen gemacht, in wenigen Monaten große Klavierstücke nach Noten ohne jede Vorkenntnis einzudrillen, die man dann wie ein Virtuose den staunenden Verwandten vorführen sollte. Die Aufsicht für Musikanstalten war beinahe folgerichtig dem Ministerium für Handel und Gewerbe aufgetragen, das sich für das Geschäft interessierte, aber nicht um die künstlerischen Belange sorgte. Deswegen war es auch das Bestreben KESTENBERGs, die Aufsicht in das Kultusministerium zu verlagern und eine Prüfung für Musiklehrer einzuführen.

> "Die ernste, große, geistige Literatur verlangt Fachleute, Berufsmusiker, Künstler. Die seichte Salonmusik im Zuschnitt der 'Klosterglocken' und des 'Gebets der Jungfrau' hingegen steht jedem offen, der sich die Anfangsgründe angeeignet hat. Zwischen beiden Gruppen zu unterscheiden, gelingt dem großen Publikum meist nicht, und so blühen in allen Städten die Winkelschulen auf, die die musik- und spielhungrige Menge aufnehmen." 1/38)

Im Verlaufe der "Erneuerung des Musiklebens" - dem erklärten Ziel reformpädagogischer Bemühungen, ausgesprochen vor allem von JÖDE und KESTENBERG - kam es zu immer weitreichenderer staatlicher Institutionalisierung, mit Eingriffen in das "freiwirtschaftliche" Musikleben. Das ging natürlich nicht ohne Widerstände ab (vgl. dazu HODEK S. 91 ff). Die Verstaatlichung gehörte zu den "Baumaßnahmen" für diese Erneuerung. Geplant war, auf diese Weise den übermächtigen Wirtschaftsfaktor mit seinem "Tauschwert" auszuschalten, um die "Entfremdung von Musik und Volk" wieder aufzuheben. Daraus entwickelten sich allerdings unlösbare Widersprüche.

5. Zweckrationalität der Mittel und die Gesinnung

Max WEBERs Schrift über die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik zeigt die Stellung des Klaviers im Musikleben. Diese Schrift ist ein Fragment, das wahrscheinlich zwischen 1910 und 1911 verfaßt wurde, aber erst 1921 herausgegeben und "von dem Musikwissenschaftler Theodor Kroyer" "mit einer Einleitung" versehen worden war. "Dem Interessengebiet der Musikologen entsprechend, wird die der Studie innewohnende soziologische Problematik von Kroyer nur am Rande berührt. Diese Ausgabe ist seit langem vergriffen, und die 'Grundlagen' wurden in den Anhang des 2. Halbbandes des Grundriß der Ökonomie, III. Abteilung: 'Wirtschaft und Gesellschaft', 2. Auflg., Tübingen 1925 übernommen, wo sie trotz Marianne Webers Vorwort, in dem sie auf den Anhang verweist, absolut nichts zu suchen haben und sie auch niemand sucht."[1/39] Der Musiksoziologe Alphons SILBERMANN, von dem die vorstehende Äußerung stammt, hat wohl recht, wenn er anzweifelt, daß in diesem Band "Wirtschaft und Gesellschaft" jemand eine musiksoziologische Studie suchen würde (sie ist inzwischen wieder als Einzelausgabe erhältlich), er glaubt aber m.E. zu Unrecht, daß sie dort "absolut nichts zu suchen habe". Max WEBER sagt in "Wirtschaft und Gesellschaft", daß in der modernen Gesellschaft "eine zunehmende Zweckrationalität sozialer Handlungsorientiertheit zum Vorschein kommt, die in erster Linie als eine fortschreitende technische Rationalität der Mittel zu verstehen ist"[1/40].

Es ist nun anzunehmen, daß WEBER seine Analyse des Musikmaterials, der Streichinstrumente und nicht zuletzt die rationale Entwicklung des Klaviers in seiner "Universalfunktion" auf diese "fortschreitende Rationalität der Mittel" beziehen und mit dem Gesellschaftsprozeß in Verbindung bringen wollte. Wenn das so ist, dann wird auch verständlich, warum bei ihm eine spezifisch künstlerische Funktion zugunsten der Vermittlerrolle des Instrumentes vernachlässigt blieb. Das Klavier hatte die Funktion, die zweckrationale Anpassung der Mittel an die Zwecke zu leisten. Auf diese Weise ermöglichte es das rational-ökonomische Musikleben. Dieses Musikleben ist wie die gesamte Industrie- und Wirtschaftsgesellschaft, mit allen ihren Merkmalen strukturiert: Warenproduktion mit Lohnarbeit, Arbeitsteilung, Anonymität, Warenzirkulation mit der entsprechenden Absatztechnik = Werbung usw.

Die Struktur des Musiklebens ermöglicht es, daß Musik wie ein Schmuckstück betrachtet werden kann. Musik erscheint als "schöner Schein". Durch die "Trennung von Produktion und Genuß" wird die Ware Musik zum Schmuck und Luxusartikel. Auf diese Weise erklärt sich das Phänomen, daß alte Musik heute als Kunstwerk angesehen wird, obwohl sie nicht als Kunstwerk produziert worden ist, und es eine Produzentenrolle in unserem heutigen Sinn nicht gegeben hat. Im alten Kunstwerk ist soviel "Schönheit", d.h. Ausdruck bzw. ästhetische Information, daß wir es als "zeitlos" schön genießen können. Aber die ganzheitliche Schönheit als unmittelbarer Teil des Lebens, die der Jöde-Kreis meinte, ist nicht mehr auf dieselbe Weise (er-)lebbar, weil der Bedeutungsgehalt nur noch vermittelt erkennbar ist, denn er ist nicht "zeitlos", sondern gehört einer gesellschaftlich vergangenen Funktion an.

Das ein Kunstwerk als ein aus dem unmittelbaren Lebenszusammenhang gelöster Schmuckartikel erscheint, sah Jöde wohl als eine Folge des "Industrialismus". Er sah aber den "schönen Schein" als Ausdruck des "Industrialismus" in der Musik selbst.

Deshalb schien es ihm möglich zu sein, mit der richtigen Musik und den richtigen Instrumenten diese durch die gesellschaftliche Struktur erfolgte "Trennung von Produktion und Genuß" wieder aufzuheben. Bei den Instrumenten versuchte man deshalb, ihre Ausdruckskraft auf die Funktion für das Menschsein abzustimmen.

> An sich sind etwa die Violine und die Stimme ausdrucksmächtig und können z.B. auch - was streng verpönt war - sentimental klingen, aber sie durften es aufgrund ihrer Bestimmung für das Menschsein nicht, das man ungefähr in WINCKELMANNs "edler Einfalt und stiller Größe" definiert sah. Deshalb wurde der Ausdruck bis auf diese Definition zurückgenommen. Z.B. war bei der Violine das Vibrato verpönt, und der Dämpfer, weil er einen "weichlichen" Klang erzielt, gar verboten. Auch bei der Blockflöte läßt sich eine Zurücknahme der Ausdruckskraft beobachten, die ohne Vibrato gespielt wurde und niemals aggressiv klingen durfte.

Den Einbruch des "Industrialismus" auch in die Musikübung sah Jöde anders als Max WEBER nicht als "fortschreitende Rationalität der Mittel", sondern als Folge materiellen Denkens -denn schließlich sind Lohnarbeit und Absatztechnik

auf den Tauschwert der eigenen Arbeitskraft oder den der Musik gerichtet, die mit ihrer äußeren Schönheit wirbt. Alles ist "rein materialistisch gesonnen ... Überall (im Musikleben z.B.) herrscht nicht mehr das allen Gemeine und Verbindende, sondern das alle sondernde Besondere und Trennende, und zwar in jeder Beziehung gleichermaßen, in der produktiven Arbeit wie in der reproduktiven, im Geistigen wie im Technischen, in der Pflege wie in der Erziehung zu ihr."[1 41)]

5.1 KLAVIERMÄSSIGES DENKEN ALS FUNKTION DER ENTFREMDUNG

Materielles Denken, das ich wegen der Stellung des Klaviers hier auch als "klaviermäßiges Denken" bezeichnen werde, bringt nach Iros zum Ausdruck, das "Subjektive", das "Virtuose", eben das "Besondere" hervorzuheben, weil es nur dadurch von anderen Musikproduktionen oder Virtuosen abzuheben sei. "Materielles", klaviermäßiges Denken, steht im Gegensatz zum ideellen Denken. Sowohl materielles als auch ideelles Denken gehörig zum Menschen, jedoch zeige sich hier das, was nur einen untergeordneten Teil des Menschen ausmachen dürfe: - weil es sich als Teil dem höherwertigen Ganzen unterzuordnen habe - selber als Ganzes, weil der Mensch zur Ganzheit strebe, versuche er in seiner menschlichen Verlassenheit, den sichtbaren Teil (die Lohnarbeit, den Schmuck) für das Ganze zu halten. Auch das Ganze werde schließlich mit "einem gegenständlichen Materialismus bedacht"[1 42)]. Das lose Entfremdung hilft auf, sondern verschärfe sie. Der Mensch erlebe in "Leere(n)leben"[1 43)] und "Leerenerlebnis"[1 44)]. Auf diese weise sei jede Musik nicht mehr nur als Produkt, das eine gesellschaftlich vermittelte Entfremdung in der Gesellschaft widerspiegelt. Er beurteilte die Musik seit der Romantik als ein Produkt, das aufgrund seines [illegible] Denkens selbst Entfremdung erzeugt. Damit hatte für ihn jede Musik ihre Funktion überhaupt verloren. Wenn der Interpret die Musik seit der Romantik ablehnte, dann weniger grundsätzlich an "klaviermäßigem Denken" als "Grundlage musikalischer Betätigung" und erst sekundär - als seine Folge - an der Kompositionsstruktur.

> Die Musik habe "und zwar absichtlich, in der Romantik in breitester Front den Bereich des Gesetzes (verlassen), und es beginnt von nun an der heute immer noch währende Kreislauf um das Menschliche, das Seelische in der Musik aus Ermangelung jeglicher Schwungkraft ins Göttliche." 1/45)

Beeinflußt ist diese Vorstellung von WYNEKEN und A. HALM. Für beide war Musik eine "über den Menschen stehende geistige Macht", die vom "objektiven Geist" bestimmt ist. Der "objektive Geist"ist ein "wirkliches Wesen, nämlich ein Gesetz; vergleichbar irgendeiner Naturkraft, nur freilich (als Geist) jenseits der Natur"[1/46]. Wenn der Mensch zum Menschsein kommen will, dann muß er dem (im Kunstwerk enthaltenen) "objektiven Geist" dienen. Konsequent weitergedacht, müßte eine Musik, die nicht eine Inkarnation des (ideellen) Geistes ist, unmenschlich sein. Genau das wurde der Musik seit der Romantik, gerade wegen der Tendenz der Individualisierung und Subjektivierung, angelastet. Denn mit ihr ginge es nicht um den Menschen als Gemeinschaftswesen, der einem höheren Ganzen verpflichtet ist, sondern nur um das Subjekt, das sich ohne diesen Gemeinschaftsbezug selbst bespiegelt. Der Mensch ist entfremdet von sich und der Gemeinschaft, er hat ein nichterfülltes Leben. In seine Leere tritt nun die Musik als "Ausfluß" von "psychischen Unbefriedigtheit(en)"[1/47] und "wird uns Surrogat nichtgelebter Sensationen"[1/48].
Was sich in der Musik zeige, finde sich auch in der wissenschaftlichen Ästhetik. So äußerte sich PREUSSNER: daß "an die Stelle des Schönen und Wahren, also der Einheit, lauter kleine Schubkästen voll von griffbereiten Definitionen unzusammenhängender Einzelheiten"[1/49] gesetzt worden seien. Man lehnte deshalb sowohl die "Formalästhetik" als auch die "Ausdrucksästhetik" ab und schaffte sich eine eigene, die der genuinen Funktion (was man dafür hielt) von Musik gerecht werden sollte. Das gelang in diesem Sinne mit der "Energetik" KURTHs und mit der "Organik" Jödes, die der Lehre KURTHs gleicht. Schon die Bezeichnungen dieser Ästhetik verweisen auf die "Spannung" und das "Natürliche", auf die Funktion für das Menschsein, während die "falsche" Funktion, die sich auch in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts spiegelt, bereits zum "Niedergang in der Gesinnung des musikalischen Schaffens"[1/50] geführt hatte. Klaviermäßiges Denken wird auf die "mechanische Gesinnung" zurückgeführt. Der "bürgerliche Mensch", der sich durch das Klavierspiel, repräsentiert, zeigt das, was ihn ausmacht: klaviermäßiges (materielles) Denken. Das Klavier repräsentiert den "veräußerlichten" (von der Gemeinschaft und von sich selbst) entfremdeten "Lebenstechniker".

5.2 "ABSEITS VOM KLAVIER" ALS ORT OHNE ENTFREMDUNG

"Klaviermäßiges Denken" auf der Grundlage einer mechanischen Gesinnung wurde dafür verantwortlich gemacht, daß die Menschen unter der Entfremdung leiden. Der "bürgerliche Mensch", der sich im Klavierspiel übte oder das Klavier als Statussymbol benutzte, setzte sich dem klaviermäßigen Denken und der mechanischen Gesinnung aus und verschärfte damit seine Entfremdung.
Klaviermäßiges Denken, da war man sich sicher, würde weiter Entfremdung erzeugen. Alle Bemühungen, die Menschen näher zur Musik zu bringen, stufte man deshalb als vergebliches Bemühen ein. Alles würde "eitel" sein, "wenn sich nicht das Eine erneuert: unser menschliches Sein, unsere Gesinnung. Geschieht das Wunder aber, dann lebt wohl Lieder, Kammermusik und Musikerziehung von gestern; denn ihr könnt euch nicht mehr halten"[1/51].
Klaviermäßiges Denken als Ausdruck des "Industrialismus" mit seinen Kennzeichen der Zersplitterung aller Lebensbereiche in voneinander streng geschiedene spezialisierte Teilfunktionen und mit der Orientierung am Tauschwert der Ware Musik mußte auch Entfremdung des Menschen von der Musik bedeuten. Die mechanische "unsittliche" Grundhaltung des Menschen mußte der sittlichen Grundhaltung weichen. Diese "Willensrichtung" auf die organische Gesinnung, so glaubte man, könne allein die Entfremdung aufheben. Musik hätte dann ihre genuine Funktion für das Menschsein wiedergewonnen. Seinsbestimmung und Seinsgesinnung wären harmonisiert. Daraus ergibt sich die Folgerung für die Musikarbeit, mit der "das Ganze" (wir selbst und die Gemeinschaft) begriffen und dem "künstlerischen und wissenschaftlichen Materialismus[1/52] die Idee des Lebendigen" gegenübergestellt wird[1/53].

Der "schöne" Mensch bildet sich durch "schöne" Musik. Die mechanische Gesinnung mit ihrem "künstlerischen und wissenschaftlichen Materialismus" war als alleinschuldig für die"Veräußerlichung" der Ware Musik "erkannt".
Die "Idee des Lebendigen" schien auf der Basis dieses Denkens nur durch die "organische" Gesinnung Wirklichkeit werden zu können. Sie sah Jöde naturwüchsig wiederkommen. Auf die seinerzeit häufig verwendete Vokabel "Gemeinschaft" reflektierend, verweist er darauf, daß sich neben anderen Erscheinun-

gen des Musiklebens, die die neue Gesinnung ankündigt, "in der Musikausübung in aller Stille eine wirklich nicht durch wirtschaftliche Not allein hervorgerufene Abkehr vom isolierenden Klavier und seinem Stil zum Zusammenspiel in jeder Gestalt vollzieht."[1/54] Ein Ort ohne Entfremdung konnte nur einer sein, an dem die Macht des Klaviers gebrochen ist. Deshalb ist eine Zeitlang das "Abseits vom Klavier, d.h. abseits von dem Tastenselbstzweck, die Losung für den Gesamtbegriff desjenigen Musizierens geworden, das den *jungen Menschen in seiner Selbständigkeit an eine bestimmte unentbehrliche Tätigkeit im Dienste einer erhabenen, edel fröhlichen oder auch bewußt heiteren Musik bindet.*"[1/55]

Die Gesinnung galt demzufolge als Ursache für Entfremdung oder aber als "Urgrund" für die "Schönheit", verstanden als Humanität. Für unsere Problemstellung ist es wichtig, diesen "Kern" der Gesinnung freigelegt zu haben, denn nur von ihm aus lassen sich Instrumentenwahl und -verwendung, wie überhaupt der Instrumentenbegriff im Zeichen reformpädagogischer Bewegungen schlüssig klären. In bisherigen Arbeiten über die Jugendmusikbewegung - in der das Instrument stets Marginalie war - werden die Gründe für die Ablehnung bestimmter Instrumente ("Die meisten dieser Einwände treffen das Klavier"[1/56], aber auch noch eine ganze Reihe anderer Instrumente) zu sehr an der Oberfläche gesucht. Dabei wirkt die "Instrumentenfrage" bei den Reformern als irrational im umgangssprachlichen Sinne.[1/57] Bezieht man alles Handeln auf die "Gesinnungsfrage", wird in bezug auf das Instrument ein äußerst konsequentes, rationales Handeln und ein in all den Jahren des Wirkens durchgehaltenes Konzept sichtbar, das die "Erneuerung des Musiklebens" ohne Entfremdung durchsetzen wollte. Allerdings, es war kein zweckrationales Handeln i.S. M. WEBERs, sondern ein "wertrationales". Max WEBER beschreibt den Idealtyp so:

> "Rein wertrational handelt, wer ohne Rücksicht auf die vorauszusehenden Folgen handelt, im Dienst seiner Überzeugung von dem, was Pflicht, Würde, Schönheit, religiöse Weisung, Pietät oder die Wichtigkeit einer "Sache" gleichviel welcher Art ihm zu gebieten scheinen ... Vom Standpunkt der Zweckrationalität aus aber ist Wertrationalität immer, und zwar je mehr sie den Wert, an dem das Handeln orientiert wird, zum absoluten Wert steigert, desto mehr: *irrational*, weil sie ja um so weniger auf die Folgen des Handelns reflektiert, je unbedingter allein dessen *Eigenwert* (reine Gesinnung, absolute Güte, absolute Pflichtmäßigkeit) für sie in Betracht kommt." 1/58)

5.2.1 SCHÖNHEIT, MUSIK UND MENSCHLICHKEIT (H. NOHL)

Die angestrebte Erneuerung des Musiklebens bedeutete für den Jöde-Kreis von Anfang an mehr und anderes als den bloßen Versuch, möglichst viele Menschen möglichst gründlich mit Musik zu befassen. Erneuerung des Musiklebens bedeutete aufgrund der Ansicht von der Gesinnung immer eine Erziehung durch Musik, diesem Gedanken waren dieStoffe unterzuordnen. Musik hielt man, sofern sie nicht "klaviermäßigem Denken" gehorchte, als ein besonders geeignetes Mittel, um den "schönen" - und nicht etwa den kunstsinnigen - Menschen zu erziehen. Wie U. GÜNTHER schreibt, "wurde dieser Gedanke unaufhörlich wiederholt"[1/59]. GÜNTHER verweist darauf, daß die Überzeugung, Musik habe besondere Kräfte für eine (humane) Menschenbildung, in der Reformpädagogik sogar "allgemein verbindlich"war.[1/60]

Die Musik wurde als die "erste schöne Kunst" bezeichnet, als diejenige, "die die Seele des Menschen bewegt"[1/61]. Ihr wurde die Kraft zugesprochen, über ihren Kunstcharakter hinaus den Menschen zum Menschsein zu führen, nämlich ihn zum "schönen", beseelten Menschen zu machen. NOHL hatte 1912 der Musik vor allem für die deutschsprachige Seele einen vordersten Platz in der Menschenbildung eingeräumt, als "deutsche Kunst", "die mit uns lebt und in der unsere besten Kräfte leben".[1/62]

Der Kultur- und Bildungswert von Musik lag für NOHL in drei zeitlosen Leistungen, die nach seiner Ansicht das Wesen von Musik begründen.

1. Musik hält "unser Empfindungsleben"[1/63] wach. Sie trifft also auf "den lebendigen Grund des Subjekts", indem sie nach dieser Seite hin "unser Leben erfüllt, wachhält und in ihren Formen von den elementarsten, vor allem dem Rhythmus, bis zu den höchsten eine Gestaltung dieser Energien herbeiführt, die sie nicht nur bereichert und steigert, sondern auch reinigt".[1/63] Musik "erfaßt" unser "elementarstes Sein bis in den Körper"[1/63].

2. "Es gibt keine Kunst, die so in die Gemeinschaft führt, wie sie (...) Die ganz einzige Funktion der Musik ist, daß ihre Zaubertöne binden, im Gemeindegesang wie in der Marseillaise: alle Menschen werden Brüder."[1/63]

NOHL beschrieb hier vor allem die Wirkung des Chores, vielfach potenziert durch Mehrstimmigkeit. Seine Argumentation war deckungsgleich mit der der musikalisch Jugendbewegten und vor allem auch PREUSSNERs:

"Jeder, der als Kind zum erstenmal seine Stimme, das heißt sich, seine kleine Seele so in einer Harmonie als ein notwendiges Glied hörte, wird das Erlebnis gehabt haben, das Einordnen und dadurch doch zugleich Empfangen, Geben und Nehmen, wie es eben nur die Musik darzustellen vermag." 1/64)

Im gemeinschaftlichen Musizieren sah NOHL "eine der entscheidenden Formen des ethischen Daseins erfüllt"[1/65].

3. Musik ist Mittel, um "eine letzte Tiefe des metaphysischen und religiösen Lebens zu erreichen (...) Wie sie das Enthaltensein in einem Lebensganzen uns fühlen läßt, so auch das Enthaltensein der Mehrseitigkeit des Lebens in *einer* Harmonie (...) höchste Weltgefühle und irdisches Leben (...) in einer Schönheit, die höchste Seligkeit ist, und in ihrem Hinausführen aus Dissonanzen zur Harmonie bringt sie das in unser Leben, was in allen tieferen Religionen als das eigentliche Ziel gesucht wird, die *Versöhnung*".[1/65]

Diese Musik mußte sich von der klaviermäßigen abheben, die ihre Funktion für "Menschlichkeit" verloren hatte. NOHL sah mit dem 19. Jahrhundert die musikalische Potenz des Bildungsmittels Musik dahingeschwunden, wie er meinte, weil "der Boden naiver musikalischer Produktivität und praktischer musikalischer Bildung verloren gegangen"[1/66] war. Diesen Boden gelte es wiederzugewinnen. Denn durch Musik sollte der Mensch zum Menschsein geführt werden. Musik sollte helfen, das zu entwickeln, was im "Innermenschlichen" angelegt ist. Wie GOETHE gesagt hatte: "Was der Mensch als Gott verehrt,/ ist sein eigenstes Innere herausgekehrt."[1/67] "Wie überall - sagte NOHL -, kann auch hier *nur Bewußtsein* und bewußte Bildung wiederbringen, was sie zunächst zerstört haben"[1/66].

5.3 EXKURS: DIE STAATSBÜRGERLICHE ERZIEHUNG

Es war herausgearbeitet worden, daß der Jöde-Kreis annahm, mechanische Gesinnung als falsche Seinsgesinnung erzeuge die Entfremdung. Die Schlußfolgerung lautete: Seinsbestimmung und Seinsgesinnung muß harmonisiert werden und die organische Gesinnung als die richtige Seinsgesinnung zur Grundlage gemacht werden.

Sieht man über den musikpädagogischen Zaun, zeigt sich, daß in der Reformpädagogik die (organische) Gesinnung eine zentrale Kategorie war. Sie findet sich deshalb auch in der "staatsbürgerlichen Erziehung" - eine "Erfindung" der Reformer, die nur scheinbar das "Volk" auf die konkrete Gesellschaft mit den staatsbürgerlichen Rechten und Pflichten hin bzw. staatsbürgerliches Bewußtsein innerhalb der Weimarer Republik erzog. Diese Erziehung meinte einen ganz anderen Typ von Staatsbürger. Ein Exkurs, der sich vor allem auf einen kritischen Aufsatz KLAFKIs über LITT stützt, soll die Grundproblematik dieser Volksbildung aufzeigen, weil sie auch in der "Erneuerung des Musiklebens" erkennbar wird.[1/68)]

Die staatsbürgerliche Erziehung, stammt sie nun von KERSCHENSTEINER, FOERSTER oder LITT, zeichnet sich dadurch aus, daß die konkrete Verfassung der Weimarer Republik kaum gesehen wurde.
KLAFKI weist in LITTs Entwurf, der einen allgemeinen Staatsbegriff in der Nachfolge HEGELs enthält, "mindestens" drei Fehler nach:

1. LITT übersieht, daß mit einem Staat auch immer ein Herrschaftssystem begründet wird;
2. beschreibt er keinen generellen - wie er glaubt -, sondern einen bestimmten Typus von Staat ("den in Mitteleuropa seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert bis in das beginnende 20. Jahrhundert vorherrschenden Staat, der sich ... an selbst gesetzten Rechtsordnungen hält" und "kulturellen und religiösen Gruppen" "Spielraum gewährt");
3. "aber ignoriert LITTs Staatsbegriff fast völlig jene seit dem 19. Jahrhundert immer deutlicher werdende Grundproblematik des politischen Feldes - die Wechselwirkung zwischen den gesellschaftlichen Schichten, Klassen, Gruppen, Verhältnissen und dem jeweiligen Staat."[1/69)]

Bei der Entwicklung des allgemeinen Staatsbegriffs zum besonderen Staat, so KLAFKI, spricht LITT "im Sinne des Historismus" - von dem individuellen "Prinzip" jedes besonderen Staates, das die 'Quelle seiner Gestaltwerdung im Raum des geschichtlichen Lebens' sei". Die "*verfassungsmäßige Form*" ist dann nur "ein Moment *neben anderen*". LITT meinte sogar, es wäre irrig anzunehmen, "in der Verfassung eines Staates sei 'das Wesentliche seines inneren Seins zusammengefaßt und kodifiziert'. 'Entschließen wir uns, die politische Wirklichkeit von dieser konkreten Idee unseres Staates durchstrahlen zu lassen, so entfällt jeder Anreiz und noch mehr jede Nötigung, die in der Gegenwart, durch die Gegenwart auf den Thron erhobene Staatsform als *die* Verwirklichung der Idee oder wenigstens als die maximale Annäherung an die Idee zum Rang eines absoluten Wertes zu erheben'"[1/69].
KLAFKI bezeichnet LITTs Staatsauffassung als "Formalismus".[1/70] Er weist darauf hin, daß diese Staatsauffassung LITTs aber keine Ausnahme, sondern eher die allgemeine Auffassung zeige. Man kann sich denken, daß in solchen Staatsgebilden, die sich neutral gegenüber der konkreten Form verhielten, die Kinder nur zu einer Idee eines Staates und zu einer dazu passenden Idee einer "Staatspersönlichkeit" (LITT) erzogen werden konnten.

Ähnliches wie bei LITT zeigt sich auch bei KERSCHENSTEINER, der den Staat als "das höchste äußere sittliche Gut"[1/71] kennzeichnete, womit er nicht die Weimarer Republik, sondern die Idee eines ethischen Staates meinte. Die Staatsbürger müssen egoistische Neigungen und Triebe überwinden und sich (wenigstens) heterozentrisch in den Dienst einer überpersönlichen Idee des Ganzen stellen. "Das letzte Ziel der staatsbürgerlichen Erziehung ist also die Erziehung zur sittlichen Staatsgesinnung. Diese ist aber nichts anderes als das Erfülltsein von der sittlichen Staatsidee und die Bereitschaft, durch das eigene Tun und Lassen an der Entwicklung des gegebenen Staates in der Richtung der sittlichen Staatsidee mitzuarbeiten."[1/71]

KERSCHENSTEINER sprach zwar von einem "gegebenen Staat" und seiner Entwicklung, meinte aber nur die "objektiven" Kulturgüter, die zum "Dienst" auffordern. Durch den "Formalismus" der (Staats-)Gesinnung blendete er den realen Staat mit seinen erheblichen Schwierigkeiten aus, so daß diese nicht mehr bearbeitbar waren. Gleichgültig, was auch immer passierte, erzog man durch die objektiven Kulturgüter hindurch zum idealen Menschen.

Erziehung, losgelöst von der konkreten Gegenwart und auf eine fiktive ethische Norm bezogen, konnte leicht statt für Humanität für inhumane Inhalte mißbraucht werden.

Ingmar BERGMAN nannte einen seiner Filme "Schlangenei", um schon im Titel auszudrücken, daß unter der demokratischen Verfassung der Weimarer Republik (der Film spielt etwa 1925) bereits das Reptil voll ausgebildet war, das sich unter solch (ungewolltem) Schutz gut nähren konnte.

Der Exkurs sollte zeigen, wie mit dem Begriff Gesinnung auch bei bewußten Demokraten und Republikanern, wie es KLAFKI z.B. bei LITT feststellt, durch die ethische Idee von einem Idealstaat, der reale Staat gegen seine inhumanen Zerstörer nicht verteidigt werden konnte. Man konnte nichts dazu beitragen, den realen Staat und das Leben der Staatsbürger zu humanisieren.

Auch in der musikpädagogischen Volksbildung zeigt sich die gesellschaftliche Blindheit, die aus dem falschen Bewußtsein über die Gesinnung entsteht.

Schon 1967 bemerkte U. GÜNTHER, daß durch PREUSSNERs Neigung - PREUSSNER war Mitarbeiter KESTENBERGs -,"den Staat und die Gemeinschaft metaphysisch zu verklären", die "Frage nach einer Pädagogik der Musik neutralisiert und sogar gegenstandslos"[1/72)] wurde.

KLAFKI hatte in LITTs Entwurf als dritten und gewichtigsten Fehler festgestellt, daß er die "Grundproblematik des Politischen Feldes" mit der Wechselwirkung zwischen Staat und Klassen und Schichten ignoriere. Auch in der reformpädagogischen Musikpädagogik zeigt sich diese Blindheit. Das soll an einem einfachen Beispiel verdeutlicht werden.

Die Musikpädagogen lehnten die Mundharmonika und das Akkordeon ab. Beide Instrumente waren weit verbreitet und wurden damals hauptsächlich von Arbeitern gespielt. Aus diesem Grunde wird den Musikreformpädagogen angelastet, sie seien gegen die Arbeiter gewesen. KOLLAND hält die JMB gar für so etwas wie Bildungsphilister, wenn sie schreibt: "Sie (die JMB,I.B.) wollen den großen Abstand kennzeichnen, den die kleinbürgerlichen Schichten, denen die Jugendmusikbewegten entstammen, vom Proletariat trennt, mit dessen plebejischer Mu-

sikkultur das bedrohte Kleinbürgertum (selbst in diese Schicht "abzusinken", I.B.) nichts zu tun haben will."[1/73] Abgesehen von der Tatsache, daß auch der gewiß nicht arbeiterfeindliche Kurt TUCHOLSKY die Mundharmonika ablehnte - ist die Ablehnung seitens der JMB nicht Folge einer Arbeiterfeindlichkeit, sondern eine Folge des falschen Bewußtseins über die Gesinnung. Vom Standpunkt der Gesinnung gehörte die Mundharmonika in die mechanische Gesinnung. Sie würde also immer weiter Entfremdung schaffen, von der der Arbeiter sowieso am meisten bedroht schien. Dem Jöde-Kreis wurde allerdings selbst klar, daß er die Arbeiter faktisch ausschloß. Diese Tatsache berührte ihn nicht politisch, sondern "menschlich". Denn auch die "Zersplitterung" in einzelne Volksschichten, Klassen wurde als Entfremdung durch die mechanische Gesinnung angesehen. Sie galt als unnatürlich und vorübergehend. Im Grundsatzartikel der Zeitschrift "Musik und Gesellschaft", die sich zur Aufgabe gemacht hatte, auch Arbeiter zu Wort kommen zu lassen, schrieb der Herausgeber Jöde:

> "Wir meinen also mit dem Wort Musik und Volk nicht eine einzelne Schicht in unserem Volk und eben nichts weniger als eine Volksmusik unter so und so vielen anderen Musiken, sondern das innere und äußere Wachstum des Ganzen mit all seinen Schichten in gegenseitiger Durchdringung, also Musik und Gesellschaft." 1/74)

Wie KOLLAND und HODEK ausführlich schildern, kamen in dieser Zeitschrift auch Arbeiter zu Wort. Aus der Mehrzahl dieser Beiträge schwingt der Gedanke mit, Arbeiter schöpferisch tätig werden zu lassen. Gleichzeitig sahen die Arbeiterautoren natürlich das Problem ihrer aufreibenden Tagesarbeit, die gerade die nötige schöpferische Tätigkeit, die Identität schaffen könnte, zu verhindern drohte.

Bis auf wenige Ausnahmen zeigten die Arbeiter in diesen Artikeln kein Klassenbewußtsein. Sie suchten vielmehr Lösungen nach bürgerlichem Vorbild. Solche Beiträge - die übrigens nie eine Anklage gegen die Mundharmonikaallergie des Herausgebers Jöde oder jemand anderen enthalten - lagen nämlich ziemlich genau auf der Linie, die Gertrud BÄUMER auf einem Volksschulkongreß zeichnete. - G. BÄUMER, die eher als Frauenrechtlerin bekannt ist, hatte zusammen mit Fr. NAUMANN die Deutsche Demokratische Partei gegründet. -

Einerseits sah sie, daß arbeitsteilige Industriearbeit eher weiter voranschreitet, als daß eine Nivellierung möglich wäre, andererseits sah sie durch erhöhte Rationalisierung den intelligenten Arbeiter gefragt - ein Gedanke, der von PICHT in den 60er Jahren wieder aufgenommen wurde. Die Rationalisierung böte die Chance, geistlose Tätigkeiten zurückzudrängen, so daß auch von der Arbeit selbst - quasi automatisch - eine erhöhte "Lebensqualität" (wie man heute sagen würde) erreicht würde. Es war klar, daß die meisten Volksschüler bei fortschreitender Rationalisierung und Monopolisierung als Erwachsene Arbeiter sein würden. Die Aufgabe der Volksschule sah BÄUMER darin, einerseits die Schüler für die Berufsarbeit fähig zu machen, sie aber andererseits nicht zu angepaßten entfremdeten Rädchen im Getriebe zu machen. Die einzige Chance sah sie darin, als zweite Säule der Volksschularbeit die schöpferischen Fähigkeiten zu entfalten.

Für diejenigen, die die Musikreformpädagogik bestimmten, konnte für die Arbeiter, wie für alle anderen, Musik nur auf der Grundlage der organischen Gesinnung Zweck haben. Die Ablehnung der Mundharmonikaorchester mit ihren Darbietungen traf im übrigen keineswegs eine plebejisch zu nennende Kultur, sondern eine - wenn auch heruntergekommene - Bürgerkultur. Man wetterte gegen "Strauß und Wagner auf der Mundharmonika" (s.S.*129*), also gegen das bürgerliche Musikleben mit seinen ästhetischen Verdummungen, für den Jöde-Kreis "natürlicher" Teil seiner mechanischen Gesinnung. Der Jöde-Kreis wollte keineswegs die Arbeiter von der eigenen Musik entfremden, wenn er gegen solche Erscheinungen anging, sondern er wollte sie vor der Entfremdung eher retten. Der Volksbegriff der Reformer enthielt keine Möglichkeit, über Klassen und Schichten nachzudenken, wie KLAFKI sozusagen stellvertretend bei LITT festgestellt hatte. Allerdings, auch das hat KLAFKI herausgearbeitet, hatten die Reformer in Wirklichkeit gar keinen allgemeinen Staatsbegriff, sondern einen, den man als bürgerlich bezeichnen kann. Auch das Menschheitsideal war nicht allgemein, sondern ebenfalls bürgerlich. Aber diese Zusammenhänge blieben ihnen verborgen.

5.4 DIE GESINNUNG UND DIE SELBSTTÄTIGKEIT ALS FUNKTION DER ERNEUERUNG (GOETHE UND PESTALOZZI ALS VORBILDER)

Für den Jöde-Kreis kam es bei der Erneuerung des Musiklebens darauf an, die gesamte Arbeit auf die Gesinnungsfrage zu beziehen. Bei der Volksbildung mußte gemäß NOHLs Auftrag, der "Boden naiver musikalischer Produktivität und praktischer musikalischer Bildung"[1/66] zurückgewonnen werden. Auf diesem Boden würde die Trennung von Produktion und Genuß der Warenwelt nicht gedeihen. Die "autonome Genußkunst"[1/75] sollte der "Gebrauchsmusik" weichen. Nur die Absage an die Geschäftswelt mit ihrer Gesinnung versprach die Einheit von Musiker und Hörer, Sänger und Gemeinde, Musik und Leben. Der Glaube an den allgemeinen Staatsbegriff führte die Reformer bei ihren Fragen und Lösungsversuchen in die Zeit, wo der Begriff entwickelt und ausgeformt worden war, in die GOEHTE-Zeit. In der deutschen idealistischen Klassik fanden sie das formuliert und ausgedrückt, was sie bewegte. Zumal das große Vorbild GOETHE die Geschäftswelt mit ihrer Gesinnung für die Entfremdung verantwortlich gemacht hatte. Wilhelm Meister sagt sich in einem Brief an seinen geschäftstüchtigen Schwager[1/76] von dieser Geschäftswelt los, in der alle Güter, alle Menschen, alle Tätigkeiten nur als Ware interessieren, um das Leiden an der Entfremdung zu beenden. Er will seiner "Sendung" als Mensch gerecht werden und sucht nach einer Lösung. Wilhelm vergleicht dabei den entfremdeten Bürger mit dem "vollkommenen" Edelmann. Wilhelm schreibt:

> "'Ein Bürger kann sich Verdienst erwerben und zur höchsten Not seinen Geist ausbilden, seine *Persönlichkeit* geht aber verloren'." Der "Edelmann" dagegen ist "Autorität", 'ist (...) eine *öffentliche Person*, und je ausgebildeter seine Bewegungen, je sonorer seine Stimme (1/78), je gehaltener und gemessener sein ganzes Wesen ist, desto vollkommener ist er (...) und alles übrige, was er an und um sich hat, Fähigkeit, Talent, Reichtum, alles scheinen nur Zugaben zu sein'." 1/79)
>
> "Der Edelmann ist, was er repräsentiert, der Bürger, was er produziert: 'Wenn der Edelmann *durch die Darstellung seiner Person* alles gibt, so gibt der Bürger durch seine Persönlichkeit nichts und soll nichts geben. Jener darf und soll *scheinen*, dieser soll nur sein, und was er scheinen will, ist lächerlich und abgeschmackt'. "Die repräsentative Erscheinung, die sich der nouveau riche zulegen will,

> wird zur Komik des bloßen Scheins. Darum rät GOETHE, ihn nicht zu fragen: 'Was *bist* Du? sondern nur: was *hast* Du? Welche Einsicht, welche Kenntnis, welche Fähigkeit, wieviel Vermögen?'" 1/80)

Der entfremdete bürgerliche Mensch erscheint bei GOETHE selber als Ware, als künstliches Produkt. Was GOETHE jedoch als "Persönlichkeit an sich", als zeitlose Menschlichkeit anstrebt - was bei Jöde "Edelmenschentum" heißt -, ist im Grunde die "gebildete() Persönlichkeit"[1/81] und entspricht dem Menschheitsideal der Klassik. Wilhelm ist durchaus kein Mensch, sondern eine literarische, also künstliche Figur. Wilhelm Meister ist ein Kunstwerk mit der dazugehörigen Trennung von Produktion und Leserpublikum.

> Dieser Wilhelm "gesteht dem Schwager das Bedürfnis, '*eine öffentliche Person* 1/82) zu sein und in einem weiten Kreis zu gefallen und zu wirken'. Da er jedoch kein Edelmann ist und auch als Bürger nicht vergeblich sich bemühen will, es bloß zu scheinen, sucht er sozusagen als Öffentlichkeitsersatz die Bühne". 1/83)

GOETHE stellt Wilhelm als eine natürliche Figur mit der ganzen Hoffnung, eine "Person" zu werden, vor. Das Theater dagegen zeigt er als Scheinlösung. Die Theaterbühne ist die falsche Öffentlichkeit, durchaus schon vergleichbar mit "dem Konzertwesen".

> Die Bühne verlangt nach einem Publikum, das "passiv" dem Geschehen auf der Bühne folgt. SHAKESPEARE's Hamlet(1/84) wird in Wilhelm Meister nicht auf der Bühne dargestellt, sondern vorgelesen: "Diese Lektüre deutet schon den Übergang an: Das ganze Theatertreiben war ein Irrtum, eine mindere und niedere Welt, die Wilhelm nicht zum Meister machen kann." 1/85)

In der Pädagogischen Provinz als Hauptstück der Wanderjahre mit dem Untertitel: "Die Entsagenden" wird schließlich "Das Theater, einst die 'Sendung' (...) den Zöglingen schlicht verboten."[1/86] Das *Schau*spiel wird aus der Provinz verjagt. "Das Drama setzt eine müßige Menge, vielleicht gar einen Pöbel voraus."[1/87] Weniger deutlich, aber doch eindeutig bleibt auch das bürgerliche Konzertwesen in der Pädagogischen Provinz ausgeschlossen. Ein Orchester soll nach GOETHEs Vorstellung in einem "weiten, rings umbauten und umschatteten Raume (...) eine mächtige Sinfonie aller Instrumente"[1/88] spielen, dabei sitzen dem Orchester nicht anonyme Zuhörer gegenüber, sondern Anfänger mit ihren Instrumenten, die

zuerst "gleichsam auf dem Sprunge"[1/89] sind, bis dann einige anfangen mitzuspielen. In dieser Pädagogischen Provinz findet Wilhelm Meister seine Erfüllung:

> "Hat Wilhelm Meister den Weg zu charaktervoller Prägung der Persönlichkeit gefunden, so stellen ihn die 'Wanderjahre' mitten in das wirkende Leben als Glied der Gesellschaft(1/90). Über dem Individuellen steht die gemeinsame Arbeit im Dienst am Ganzen." 1/91)

Die Pädagogische Provinz wurde bei den Reformern zum "Grundlagenbuch"[1/92]. GOETHEs Gestalten in der Pädagogischen Provinz sind "keine Gestalten mehr (...), sondern nur noch Figuren mit Spruchbändern wie auf alten Tafelbildern, GOETHEs Ansichten verkündend und nicht ihr eigenes Leben lebend ... Gezeigt wird das Gemeinschaftsleben nicht: Es ist eine Lehre, eine Forderung oder Absicht und damit jedem zum Weiterdenken überlassen."[1/93] Gerade dieser Charakter konnte die Pädagogische Provinz bei den Reformern so bedeutend werden lassen. Durch seine Art der Darstellung läßt GOETHE die Pädagogische Provinz als "Gebrauchskunst" erscheinen. Es wird nicht nur über die Einheit von Musik und Leben gelehrt. Das ganze Kunstwerk ist so angelegt, daß die Trennung von Produktion und Genuß (scheinbar) verschwindet. Die Pädagogische Provinz wirkt fast wie die "rahmenlose"[1/94] Kunst des Mittelalters. Die Figuren erscheinen durch die fehlende (Erzähl-)Perspektive zeit- und raumlos. Es ist deshalb nicht so ganz unverständlich, wenn die Reformer die Pädagogische Provinz in ihrer Gültigkeit als zeit- und raumüberwindend ansahen.

> So äußerte sich z.B. SCHÜNEMANN, daß in der Pädagogischen Provinz "uns Gedanken und Hoffnungen nahe (treten), die fernab in die Zukunft weisen, und die sich ebensowenig wie die jüngsten Entwicklungsfragen geschichtlich betrachten oder gar in ein geschlossenes Zeitbild spannen lassen. Wir stehen an der Eingangspforte zu einer musikpädagogischen Provinz." 1/96)

Die Reformer verkannten, daß es sich bei GOETHEs Pädagogischer Provinz trotz - oder gerade wegen - seines Charakters um ein Kunstwerk handelte, einen "Brückenbau, den der deutsche klassische Idealismus über die Abgründe der wirklichen Welt geführt hat."[1/96]

GOETHE hatte in seiner Pädagogischen Provinz den "tätigen" Menschen vorgestellt. Der tätige Mensch war das von W. FLITNER herausgestellte Gegenbild zum kontemplativen Menschen, der Bildung wie andere Waren erwirbt. Nur mit dem tätigen Menschen würde sich die Zukunft eines humanen Volkes, eines "singenden" Volkes, wie es die Reformer verstanden, erfüllen. Dieser Mensch sollte der tätigen Gegenwart zugewandt sein, einer Gegenwart, die gemäß der Pädagogischen Provinz, wo nur der tätige Christus zugelassen war und der Leidende und sein Kreuz keine Stätte hatte, den leidenden Menschen ausblendete. Ein solches Tätigsein kann aber nicht mehr zum Aufbegehren gegen die unmenschlichen Situationen in der Gegenwart beitragen. Vielmehr hoffte man, im eigenen Tätigsein, sich selbst und die Gemeinschaft, vom Grunde der Menschlichkeit (der organischen Gesinnung) aus, zur Menschlichkeit zu führen. Man hielt dieses Tätigsein für so stark, daß es gegen die inhumane Gegenwart die Menschlichkeit durchsetzen würde. Wilhelm Meister konnte auf der Bühne nicht die Erfüllung zum Menschsein finden.

> "Wilhelms Bildung zum Meister ist schließlich aus dem Tätigsein am Leben selbst erfolgt." 1/97)

GOETHEs Pädagogische Provinz ist "Grundlagenbuch", während PESTALOZZI, das zweite große Vorbild der Reformpädagogen, einen methodischen Stufengang anbot, der durch die Selbsttätigkeit, einer formalen Kategorie, Fehlentwicklungen ins "sinnliche Verderben" verhindern sollte. - Auf den Zentralbegriff der Reformpädagogik werde ich im Abschnitt über den Selbstbau von Instrumenten vertiefend eingehen (Kap. VI). -
Obwohl PESTALOZZI über Musik so gut wie keine Aussagen machte, war er doch für die Musikpädagogen wichtiges Vorbild. Das war er nicht zuletzt deshalb, weil er die Ursachen für die soziale Situation, wie seine "Enkel", im Vorherrschen der "physisch-mechanischen" Kraft sah, die nur durch die "Selbsttätigkeit" zur Unterordnung unter das göttliche Gesetz gezwungen werden könnte und auf diese Weise den Menschen zum Menschsein führen würde. PREUSSNER interpretierte PESTALOZZIs Erfahrungen mit den Erfordernissen für eine Umkehr bereits reformpädagogisch:

> "PESTALOZZI sah mit Entsetzen die falsche Entwicklung, die die Kultur nahm. Überall gab es aufgedunsene Backenbläser, Maulhelden, Maulbrauchertum, das waren die Virtuosen, besonders die Musikvirtuosen; das Ganze

> glich einem 'Kulturkomödienhaus', weil eitel Tand und Schein unter die gaffende Menge geworfen wurde, statt sie mit dem für sie, die Menschen selbst, Notwendigen aufzuklären und zu bilden; denn noch der Schwächste kann so erzogen werden, daß er mit seinem schwachen Talent seine Aufgaben des Menschseins erfüllen kann." 1/98)

Daraus folgte eine allgemeine Forderung für Menschenbildung und Volksbildung, denn das eigentliche Ziel war immer das Gemeinschaftswesen Mensch. Auch das Menschenbild PESTALOZZIs wurde als allgemeingültig angesehen[1/99)]. Die Zeitbedingtheit solcher Ideen blieb den Reformern verborgen. Deshalb läßt sich SCHÜNEMANNs Rezeption der Forderungen PESTALOZZIs als seine eigene Forderung interpretieren:

> "Jeder Mensch muß zur Entwicklung der ihm gegebenen Eigenkräfte im Dienste wahren Menschentums gelangen. Nur so wird seine Veranlagung, im rechten Sinne erzogen, zu voller Auswirkung im Volksganzen kommen." 1/100)

Volksbildung meinte also nicht einfach fähig machen, um am Wissen der Zeit teilnehmen zu können oder gar um "volkstümlich" im neueren Sprachgebrauch zu sein, sondern hieß immer, das "Gesetz" des Lebens beachten und die Wissensstoffe ihm unterordnen. Auch reformpädagogische Musikerziehung - zu der die Vorstellung des Jöde-Kreises und ORFFs zu zählen ist, meint diese Volksbildung, in der die "Erneuerung des Musiklebens" aufgehoben ist.

5.4.1 DIE GEWONNENE UND DIE ZERRONNENE SELBSTTÄTIGKEIT - KLAVIER UND GEIGE IN DER SCHULE DES 19. JAHRHUNDERTS

Wie schon angemerkt, war die Selbsttätigkeit diejenige abstrakte Funktion, die das Ziel eines humanen Volkes - oder wie Jöde es ausdrückte - eines singenden Volkes - verwirklichen sollte. SCHÜNEMANN ging z.B. in seiner "Geschichte der Schulmusik" implizit davon aus, daß der Niedergang im Musikunterricht nach seinem ersten Aufschwung im "Geiste PESTALOZZIs" eine Folge der verlorenen Selbsttätigkeit war. Der Niedergang, der für ihn auch gleichzeitig einen Untergang der Volkskultur beinhaltete, gipfelte nach seiner Interpretation in den "reaktionären" Regulativen als ein durch Bürokratisierung und Reglementierung gekennzeichneter Niedergang des Volks überhaupt. Für ihn, wie für die Reform-

pädagogen allgemein, ergab sich aus solchen Analysen, derartige Fehler, nämlich die Selbsttätigkeit bei der Volksbildung zu versäumen, in der neuen (Musik) Erziehung zu vermeiden.

An den beiden wichtigsten Kulturinstrumenten des 19. Jahrhunderts, Klavier und Geige, läßt sich exemplarisch zeigen, wie die abstrakte Formel "Selbsttätigkeit" auf die Funktion der Instrumente in der Schule wirkte. Die Schulfunktion der Geige zeigt besonders deutlich, wie die Forderung nach Selbsttätigkeit mehr und mehr zurücktritt und schließlich im "Maulbrauchertum" der "mechanischen Gesinnung" endet. In der Verwendung der Geige in der Schule spiegelt sich - vor allem seit den Regulativen von 1854 - die ganze von den Reformern beklagte Misere der Buch- oder Lernschule wider. Die Schulfunktion der Geige kann man durchaus als exemplarisch für das ansehen, was die Reformer als inhumane Schule betrachteten.

Es ist bekannt, daß PFEIFFER und NÄGELI (1810) nach den Grundsätzen PESTALOZZIs ihre Gesangsbildungslehre aufgebaut haben. Einerseits wird darin bis zum Extrem der Grundsatz verfolgt, erst alles im Unterricht ("Beschulung") vollendet zu haben, bevor die Unterordnung ("Befruchtung") unter das Gemüt stattfinden durfte. Zum anderen wird bei der "Elementarischen Verbindung von Ton- und Dichtkunst" darauf geachtet, daß das Prinzip der Selbsttätigkeit und das "pädagogische Fundament des Unterrichts", die Anschauung aus der Lebensnähe, eingehalten werden:

> "Wirklich besingt das Kind am liebsten, was es um und an sich hat, sein Dasein, seine Umgebungen, und zwar dies mit einer kindlichen gemütlichen (d. i. gemütvollen, I.B.) Beschränkung (d. i. seiner Kraftentfaltung, I.B.). Je einfacher, je spezieller ein Gesang ist, der ihm sein Dasein an seine Umgebungen, seine Umgebungen an sein Dasein knüpft, je willkommener ist sie ihm." 1/101)

Um Grundkräfte im Kind zu entfalten, hatte PESTALOZZI drei Erziehungsmittel aufgezählt: Schall, Form und Zahl. Den Schall unterteilte er in Sprach- und Gesangstöne. Das sind die Mittel aus der Natur des Kindes, aus seinem Selbst und aus seinem unmittelbaren Leben. Wenn NÄGELIs Gesangsbildungslehre auch modifiziert (zuerst durch Natorp) erst praktizierbar wird, blieb doch seitdem bewußt die Stimme Medium des Unterrichts. Die Naturgegebenheit der Stimme

mußte diese zum vorzüglichen, zum natürlichen Inhalt des Lernens machen. "Naturgemäßer" Unterricht aus dem "Selbst" und dem Tätigsein des Kindes, ausgehend vom Leben des Kindes, entschied damit erstmals auch über die Schulfunktion des Instrumentes.

Das wird an der schrittweisen Entwicklung zum reinen Vokalsatz in Liedersammlungen für die Schule deutlich. Der erste Hinweis findet sich 1821 bei HIENTZSCH[1/102]. Vermutlich hat er durch seinen Besuch bei PESTALOZZI in Yverdon sich dazu entschlossen, das Prinzip der Selbsttätigkeit auch in seinen Liedersammlungen für die Schule ernster zu nehmen. Besonders gut läßt sich die Hinwendung zur Selbsttätigkeit, die das Klavier aus der Volksschule verdrängte, ausgerechnet an den "Liedern im Volkston" von J.A.P. SCHULZ aufzeigen (HIENTZSCH bevorzugte die Lieder der 2. Berliner Liederschule, deren Ziel es war, Lieder zu machen, denen man das Komponiertsein nicht anmerkte). Lieder aus dieser Schule sind in aller Regel Klavierlieder, und J.A.P. SCHULZs "Lieder im Volkston" tragen den Untertitel "bei dem Claviere zu singen". In seiner Liedersammlung behandelte HIENTZSCH die Lieder nun in verschiedener Weise.

- Er behält den originalen Klaviersatz bei;
- er fügt "dem Klaviersatz eine Umformung zum dreistimmigen Vokalsatz hinzu"[1/103];
- er richtet Lieder im Vokalsatz ein.

Daneben "enthalten fast alle Lieder weitere Sätze für andere Stimmgruppierungen: Vierstimmig mit drei hohen und einer Baßstimme, zweistimmig mit ausdrücklicher Zuordnung für zwei Frauenstimmen oder für zwei Männerstimmen oder auch oft für zwei gemischte Stimmen."[1/104]

Was HIENTZSCH hier 1821 vorgearbeitet hatte, griff ERK auf.[1/105] Bei ihm verschwinden die Klaviersätze nun allesamt. Er formt sie "zu leichten Vokalsätzen um, die den praktischen Möglichkeiten der Schule entsprachen"[1/106].

Die stützende Klavierbegleitung, die nur vom Lehrer ausführbar ist und die Musik in eine "Klavierform" drückt, verschwand. Damit ist die Selbsttätigkeit des Kindes i. S. der Vorstellung vom Natürlichen möglich. Die Herausnahme des

Klaviers aus den Liedersammlungen für die Schule bedeutet also i. S. der Pestalozzireform zweifellos einen Fortschritt, sie bedeutet gleichzeitig jedoch eine Entfernung von der bürgerlichen Musikpraxis, in der das Klavier die bürgerliche Musik mehr und mehr repräsentierte.

Es soll nun nicht verschwiegen werden, daß in den dürftigen Ausstattungen der Elementarschulen ein Klavier nicht vorgesehen war und sich deshalb die Abwendung vom Klavier auch damit erklären ließe. Wichtig ist hier jedoch, daß die Erfüllung pädagogischer Grundsätze der Pestalozzireform nicht zuletzt durch die Abwendung vom Klavier erst möglich wurde. Andererseits zeigt die Funktionszuweisung für die Geige durch die STIEHLschen Regulative das endgültige Ende dieser Reform an. In der Zirkularverfügung von Posen 1853 heißt es in einem von 12 §§ zum Methodischen: "Einprägen der Lieder durch Vorsingen und Vorspielen auf der Geige". 1/107)

> Nach den Regulativen von 1854, die die Geige fest verankern, erscheint ein Wegweiser von Ed. BOCK, der sich als eine ausführliche Unterrichtslehre versteht. "Er gliedert in 1. Gehörsingen, 2. Notensingen (Mittel- und Oberklasse oder nur Oberklasse), 3. zweiklassige und einklassige Volksschule, 4. Choräle, 5. Allgemeine Forderungen an die Gesanglehrer und Ratschläge." 1/108)
>
> Schon aus der Gliederung wird deutlich, daß lediglich in der gegliederten Volksschule im letzten Jahr an "Notensingen" gedacht wird. Nach den Regulativen ist es ein Zusatzziel, für das gewöhnlich keine Zeit bleibt.

Die Art und Weise, wie und wofür die Geige für den schulischen Musikunterricht verordnet wird, ist Zeichen für die neue Funktion des Liedgesanges in der Schule. Die Geige zeigt markanter als die Lieder selbst den "reaktionären Geist" (SCHÜNEMANN).

Der Einsatz der Geige zeigt -auch darauf hat SCHÜNEMANN verwiesen -, daß man schon vor den Regulativen die "Selbsttätigkeit" mehr und mehr aufgab und an ihre Stelle das Einüben und Einprägen von Volksliedern setzte.

Für den Moerser Seminarmusiklehrer ERK stand fest: "daß man das Singen nicht lehren kann ohne eine Geige in der Hand. Alle Singschule ohne diese taugt nichts. Alle Schüler singen falsch. Das Falschsingen ist Natur, das Reinsin-

gen Kunst, die man nur nach den schneidenden, gezogenen Tönen der Geige lernen kann."[1/109)]

Im Seminar in Moers war der Violinunterricht bereits seit 1825 obligatorisch. In der Schule wurde das Instrument zum Einüben der Lieder benutzt. Die Geige hatte eine Art Nürnberger-Trichter-Funktion. Das weist darauf hin, daß das Unterrichtsziel sich mehr und mehr auf das Liederlernen beschränkte und damit die Selbsttätigkeit i. S. PESTALOZZIs verdrängte.

Die Geige als Lehrmittel, immer in der Hand des Lehrers, erlaubte es, zu einem "Normalstoff" zu kommen - wie HENTSCHEL es formulierte. Auch wenn er noch daran festhielt, den Unterricht in "Übe minuten und Singen" aufzuteilen - um das Singen nicht zum "Abrichten" werden zu lassen -, so wird der Zug zum kontemplativen Lernen unübersehbar.

Mit den Regulativen wurde die Geige amtlich verordnet und ihre Verwendung für das "Gehörsingen" damit einklagbar. Der "schneidende gezogene Ton" der Violine (von dem ERK gesprochen hatte) wurde zum Werkzeug in der Hand der Obrigkeit, die, vermittelt durch den Lehrer, das Werkzeug benutzte, um ihre grundsätzlichen, "gesetzlichen" Wahrheiten zu verkünden. Der "schneidende" Geigenton erhielt den Charakter des allgültigen "so ist es und so wird es in Ewigkeit bleiben". Ihr Ton läßt keinen Widerspruch gelten, nicht einmal aufkommen. Die Selbsttätigkeit als aus dem Selbst entwickeltes und für die anderen genutztes Können verschwand mit der amtlich verordneten Geige völlig. Die Schüler "wurden" sozusagen gesungen. Das Kind mit seinen Liedern stand nicht mehr im Interessenbereich (auch wenn weiterhin "kindgemäße" Lieder vorhanden blieben).

Die verlorene Selbsttätigkeit, deren Indiz die Geige war, führt nach PESTALOZZI zum großen Verderben durch die "Abrichtungskünste"[1/110)]:

> "Das aus der sinnlichen Natur abstrahierte und sinnlich auf das *kulturlose Menschengeschlecht* einwirkende allgemeine *Abrichten* und *Manipulieren* des Volks ist wesentlich geeignet, die menschliche Seele in ihren Grundgefühlen und Grundansichten zu verhärten." 1/111)

Die Geige war nun verordnete Drill- und Einschleifmaschine. Der Rohrstock war von seiner Bestimmung her der Geige näher als ein Musikinstrument (das ist oft genug und bis Mitte des 20. Jahrhunderts hinein ganz unmittelbar zu verstehen: Der gespannte Geigenbogen wurde über die Fingergelenke des Sünders geschlagen).

Der Musikunterricht war nicht mehr Teil der Menschbildung, sondern technisches Fach, das die Kluft zwischen Musik und Leben nicht überbrücken konnte. Die vernichtende Kritik des Engländers HULLAH über den deutschen Schulgesangsunterricht veranlaßte 1910 KRETZSCHMAR, die Benutzung eines Instrumentes und das verständnislose Nachsingen einer Melodie ausdrücklich zu verbieten (im Lehrplan für den Gesangsunterricht an höheren Schulen 21. Juni 1910), weil er darin die Ursache der von ihm beklagten "Kluft" sah.

Dieses Verbot traf aber in erster Linie das Klavier, weil es dem Gesanglichen fremd gegenübersteht:

> "Die Benutzung eines Instrumentes bei der Einübung von a-capella-Sätzen ist in der Regel ausgeschlossen; wird ein solches ausnahmsweise gebraucht, so ist die Geige dem Klavier vorzuziehen."
>
> Da, wo das Klavier unumgänglich ist, "bei der Einübung begleiteter Chöre, darf die Selbsttätigkeit der Sänger durch fortdauernden Gebrauch des Klaviers nicht unterbunden werden". 1/112)

KRETZSCHMAR lag vor allem das Vom-Blatt-Singen am Herzen, das er als geeignetes Bildungsmittel ansah, um die Kluft zwischen Musik und Volk zu verringern und möglichst aufzuheben. Deshalb ist, egal ob mit Klavier oder mit der Geige, "durchaus zu vermeiden (...) das verständnislose Nachsingen nach einer vor- oder mitgespielten Melodie". 1/113)

Mit der Reformpädagogik der Weimarer Republik und ihrer "Arbeitsschule" schien der geigespielende Lehrer unmodern zu werden. Er kommt in den Richtlinien nicht mehr vor. Aber noch im Jahre 1924 wurden in Preußen durch Ministerialerlaß für die Volksschule - die noch bis 1927 nach den alten Plänen von KRETZSCHMAR Schulgesangsunterricht erteilte - als verbindliche Lehrmittel Geige, Gesangbuch, Stimmgabel und Notentafel aufgezählt. Dieser Erlaß deutet auf den unreflektierten Gebrauch der Geige hin, (genau wie der an den PA's

(seit 1927) obligatorische Geigenunterricht).

Die Funktion der Geige im Schulgesangsunterricht (auch noch im Musikunterricht) stand in keinem Zusammenhang mit ihrer musikalischen Funktion im verbürgerlichten Musikleben. Sie ist nicht Musikinstrument, sondern Schulinstrument mit hierfür eigenen Funktionen. Als Schulinstrument ist sie immer in der Hand des Lehrers - die in der Regulativzeit durch die Obrigkeit "geführt" wird.

KRETZSCHMAR hatte wie die Reformer das Ziel, die Trennung zwischen Musik und Volk aufzuheben. Nach Ansicht des Jöde-Kreises hatte er jedoch die Selbsttätigkeit falsch verstanden, wenn er glaubte, daß das richtige Liederlernen ohne Eindrillen und in der Tendenz zum Künstlerischen diese Trennung aufheben könne.

Das "Unzulängliche" "besteht" in den "Grundlagen musikalischer Betätigung", also der vorherrschenden mechanischen Gesinnung, auf die bisher keine Antwort versucht wurde. Deshalb habe die KRETZSCHMAR-Reform den gleichen Erfolg gehabt und zeige dasselbe wie die "Zeit auch: die Summe aller Lebensbedingungen, aber leider nicht das Produkt eines wirklichen Lebens"[1/114]. Für Jöde lag die einzige Lösung, die Entfremdung von Musik und Volk aufzuheben, darin, Musik auf eine neue Grundlage musikalischer Betätigung zu stellen. In den Symbolen Laute und Gitarre fand der Jöde-Kreis diese Grundlage.

II. GITARRE UND LAUTE - SYMBOLE FÜR DIE MUSIKANSCHAUUNG: DAS MECHANISCHE UND DAS ORGANISCHE

1. VOM ZUPFGEIGENHANSL ZUR LAUTENBEWEGUNG

Die Jöde-Bewegung hat immer die Entwicklung ihrer Musik- und Lebensanschauung als etwas Naturwüchsiges betrachtet. Die Tatsache, daß sie mit ihrem Lebensgefühl nicht allein stand, wird ihr zum Beweis, daß es sich um "Unterbewußtseinserscheinungen aus der Tiefe des Lebens selbst handelt"[2/1] und die neue Gesinnung "wirklich einmal etwas Organisches"[2/1] sei. Deshalb sieht der Jöde-Kreis in seiner neuen Bewegung größere Chancen, als sie NÄGELI hatte, denn erst jetzt, mit der überall aufbrechenden Reformbewegung hatte die Natur mit der ihr eigenen Sicherheit "Willensbildungen reifen"[2/2] lassen.

In der Beschreibung der Beteiligten ist "Wesen und Werden der Jugendmusik" -[2/3](bewegung) immer als ein natürlicher Wachstumsprozeß dargestellt, in dem nur statt von Pflanzen und Blättern[2/4] von Menschen und von der Gemeinschaft die Rede ist.

Die Jöde-Bewegung hatte sich - wie schon in der Einleitung dargelegt - aus der Jugendbewegung entwickelt, die in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts als eine Protestbewegung begann, die sich gegen die überlebten Konventionen und Normen der Erwachsenen, gegen das "Unnatürliche und Unechte" richtete. Die Jugend kleidete sich anders als die Alten, man wollte frei und Mensch sein. Man floh "aus der guten Stube, in der Vertiko und Pianino standen"[2/5], und nahm Mandoline, Gitarre, Mundharmonika und Akkordeon als Begleitinstrumente mit in die Wälder. Mit dem "Zupfgeigenhansl" begann die sogenannte Volksliederzeit, in der die Gitarre das führende Begleitinstrument wurde, bis die Laute sie ablöste. Ihre Funktion führte über die Liedbegleitung deutlich hinaus. Zeitgenossen sahen in der sich aus der Jugendbewegung entwickelnden musikalischen Jugendbewegung eine "Lautenbewegung". Sie hatte "die Lautenmusik gerade als Ausdruck ihrer wahrhaft brüderlichen Lebensgemeinschaft aufgefaßt und auch gelebt"[2/6].

Nicht zufällig heißt das epochemachende Liederbuch des Wandervogels "Der Zupfgeigenhansl" - die Zupfgeige ist nichts anderes als die Gitarre -. Genausowenig zufällig trägt die erste musikalische Monatsschrift der Jugendbewegung "Die Laute" im Titel diesen Instrumentennamen.

1.1 AUFSTIEG UND FALL DER GITARRE

Im Anfang des Wandervogels war die Funktion der Instrumente außermusikalisch. Die Lieder sollten das Wandern erleichtern, über das marschmäßige Singen sollte man vergessen, daß noch so und soviele Kilometer über die staubige Straße zu wandern waren. BLÜHER berichtet, daß der begleitende Rhythmus der Gitarre oft an Wucht und Eindruck dem der Pauke gleichgekommen sei. Die Gitarre oder Zupfgeige[2/7] galt sehr bald als das eigentliche Wandervogel-Musikinstrument, und sie ist es während der Zeit der großen Volksliedbewegung von 1909 bis 1913 geblieben.[2/8] Sie verdrängte in dieser Phase auch die anderen Instrumente der ersten Zeit[2/9]. 1908 erscheint eine Volksliedersammlung unter dem Titel "Zupfgeigenhansl"[2/10]. In dieser Sammlung wird die Gitarre ausdrücklich berücksichtigt. Für die begleitende Gitarre sind Akkordbezeichnungen angegeben. Eine tabellarische Übersicht weist auf die gebräuchlichsten Akkorde hin (Tonika - Dominant-Septakkord). "Viel mehr war nicht nötig, um eine Begleitung nach Art des Schrumm-Schrumm und Wumptata zustande zu bringen."[2/11] Aus Berichten von BLÜHER und anderen weiß man, wie schrecklich die Begleitung oft gewesen sein muß. Man empfiehlt den Wandervögeln, möglichst nur mit einer Gitarre zu begleiten, da in der üblichen Praxis mit vielen Gitarren Saiten und Akkorde richtig abgestimmt sein müßten. Man höre nämlich oft die erste, vierte, fünfte und siebente Stufe gleichzeitig. Drastisch sagt BLÜHER, das Gitarrespiel "schlug wie eine Pestilenz um sich (...) und wurde zur Manie; die anfänglich scheinbar leichte Erlernbarkeit dieses Instrument brachte sie in die Hände der Pfuscher, und man hätte es kaum glauben können, daß dieses oft grauenvolle Gekratze musikalischer Fanatiker von Fischers schön gegriffenen Akkorden herrührte, und von der Begeisterung und der liebenswürdigen Wehmut, die sie damals erregten."[2/12]

Solche Auswüchse in der Begleitung, wie auch die sich allmählich festsetzende Erkenntnis, daß eine Wumptata-Begleitung marschmäßigen Wanderliedern wohl angemessen sei, aber sicher nicht für Lieder von "Frau Nachtigall" und "Blümlein fein" geeignet ist, führten zu verschiedenen Ausformungen von Begleitungen. Gitarrenschulen wurden veröffentlicht und Tabulaturen[2/13)] entstanden, da ja viele keine Noten lesen konnten. Ausgangspunkt für solche Bemühungen war immer der "Zupf". Die ersten ausgeschriebenen Begleitungen im "Wandervogellautenbuch" nach dem "Zupf" erschienen 1913 in Magdeburg von A. KURELLA unter Mitwirkung vieler Wandervögel.

Der Satz orientierte sich an der Gitarren- und Lautenschule von SCHERRER. SCHERRERs "Herrn Dr. BREUER und allen Wandervögeln gewidmete kurzgefaßte volkstümliche Lauten- und Gitarrenschule; eine leichtverständliche Anleitung für den Selbstunterricht im Akkordieren (auch ohne Notenkenntnis, also nach dem Gehör und nach dem rhythmischen Gefühl)" war 1911 erschienen und hatte in kürzester Zeit bereits eine Auflage von 30.000 erreicht. Die ersten ausgeschriebenen Begleitungen, die sich an dieses Buch anlehnten, "glichen den Arbeiten von beginnenden Harmonieschülern" (Höckner, S. 54). Kunstvollere Begleitungen, besonders von SCHERRER und KOTHE - letzterer trat öffentlich auf -"zeigten der Jugend jetzt deutlich, daß die Gitarre neben der Qualität des rhythmisch-vitalen Wanderinstruments die eines harmonisch-romantischen Begleitinstruments"[2/14)] hatte. Allerdings schienen auch diese ausgeschriebenen Gitarrenbegleitungen dem Wesen des Volksliedes zuwiderzulaufen,"oder", rief JÖDE: "Sollte etwa jemand gemeint haben, Volkslieder mit Notenblättern vor der Nase zu singen?"[2/15)] Weil aber die Akkordbezifferung für den musikalischen Stand der Laien zu dürftig sei, erkannte er die ausgeschriebene Begleitung als notwendiges Zwischenstadium an, damit die Laien schließlich die "höchste Stufe in unserer musikalischen Volkskunst erklimmen, die sich stützt auf ein durch gründliches Studium der harmonischen Zusammenhänge und ihres Sprachrohrs, der Gitarre, erreichtes Gefühl, erst dann werden wir Stileinheitlichkeit und ein Stück Kultur errreicht haben".[2/16)]

1.1.1 GEGENINSTRUMENT GITARRE

Wie kommt es aber zu Aufstieg und Fall der Gitarre?(Im Bewußtsein JÖDEs und anderer Vertreter, ganz ähnlich wie BRECHT es in "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny" beschreibt.)

Der Aufstieg zum "erklärten Lieblingsinstrument" des Wandervogels läßt sich problemlos klären. Die Gründe werden von den Jugendbewegten oder ihnen nahestehenden Freunden an mehreren Stellen genannt und sind ja bereits angeklungen.

> "Die Romantiker wußten recht gut, daß die 'Zupfgeigenmusik', wie man es nannte, der Ausdruck ihres ganzen Wesens sei, und es hat in der Tat niemals eine Zeit gegeben, wo die Gitarre in der Jugend so allgemein wurde wie damals im Altwandervogel."2/17)

Auch HÖCKNER unterstreicht die romantische Haltung in der Liebe zu diesem Instrument: "Man schätzte dieses Instrument in seiner romantischen *Tradition* ... Hinzu kam noch die für ein solches (akkordisches Begleit-)Spiel ziemlich *leichte Erlernbarkeit* des Instruments und der allgemeine, natürlich gar nicht als solcher empfundene Verzicht auf das Spielen nach Noten".[2/18] Im Wandervogel gehörten bald Volkslieder und Gitarre wie siamesische Zwillinge zusammen.

R. MÖLLER faßte, schon rückblickend, zusammen:

> "Die vollen Akkorde, der weiche Klang unseres Instruments, haben wohl manchen von vornherein in seinen Bann gezogen, war es doch das Neue, Ungewohnte, das einen eigenen Reiz ausübte. Dazu kam noch die Möglichkeit, das Instrument leicht überall mit hinnehmen zu können, die es eben auch noch für viele Zwecke ganz besonders geeignet erscheinen ließ."2/19)

Der Aufstieg des Instruments im Wandervogel war durch mehrere Faktoren begründet, die übereinstimmend in der romantischen Protesthaltung liegen:

- der Klangcharakter entspricht der eigenen Gestimmtheit;

- das Instrument ist in den Anfangsgründen leicht erlernbar;

- man lernt, Akkorde zupfen, in der Gemeinschaft im "Nest", ohne den Drill der Schule; das Lernen geschieht für einen unmittelbaren Zweck;

- das Instrument dient der lebendigen rhythmischen und harmonischen Begleitung der "wiederentdeckten" und vor allem "im richtigen Geist" gesungenen Volkslieder;

- die "Zupfgeige" gehört zu dieser Entdeckung; im Vergleich zum Klavier ist sie wie der "Schillerkragen" zum "Vatermörder";

- die Gitarre läßt sich leicht mit "auf Fahrt" nehmen.

Auch von literarischer Seite hat es Vorbilder gegeben, die der Gitarre noch eine zusätzliche Funktion gaben. Das Münchner Kabarett "Die elf Scharfrichter" kam durch seine Verbindung zur "gitarristischen Vereinigung München" darauf, das Klavier durch die Gitarre zu ersetzen. WEDEKIND war der erste, der zu diesem Instrument griff. Damit war die Gitarre vom bloßen Ausdruck romantischen Lebensgefühls auch zum Transportmittel für die frechen Chansons geworden. Sie zeigte sich als bestens geeignet, den Gegensatz dieser "Kleinkunst" zur etablierten Kunst der Bürger unterstützend zu vermitteln. WEDEKIND nahm in seinen "Liedern zur Laute", sich selbst begleitend, die ständischen Vorurteile, die übersteigerten Ehrbegriffe und die doppelte Moral der Bürger und der Obrigkeit gehörig aufs Korn. Das Klavier als Teil dieser Bürgerlichkeit hatte für diese "Brettl-Kunst" keine Berechtigung.

Die Gitarre war demnach als Ausdruck des Protestes gegen das bürgerliche Leben das Gegeninstrument, das die Jugend wie ein Symbol der erwachsenen Generation entgegenhielt. Für die "naive musikalische Produktion" und für die "praktische musikalische Bildung", von der H. NOHL gesprochen hatte, schien der Jugend zunächst die Gitarre als besonders geeignet. Sie wurde dem Klavier und dem etablierten Musikleben, das es repräsentierte, entgegengehalten, bis der Jöde-Kreis dann in der Gitarre die "mechanische Gesinnung" "entdeckte".

1.1.2 "GITARRISTIK VOR 100 JAHREN"

Einer Deutung, warum die Gitarre sich vom "erklärten Lieblingsinstrument" des Wandervogel zum Negativsymbol des Jöde-Kreises wandelte, kann man sich nähern, wenn man ihre Entwicklung und Verbreitung in Mitteleuropa in den beiden Zeitabschnitten von ca. 1800 - 1848, der sogenannten "Gitarristik vor 100 Jahren", und ab ca. 1900 betrachtet. Im Vergleich zu den mediterranen Ländern war die Gitarre bis 1800 in Nord- und Mitteleuropa nur gering verbreitet gewesen. Um 1800 aber war im deutschsprachigen Raum geradezu ein "Gitarre-Fieber" ausgebrochen, das die Dilettantenkreise aller Schichten ergriff und bis ca. 1848 anhielt, um dann um 1900 wieder "auszubrechen". Die klassen- und schichtenübergreifende Verbreitung jeweils in Zeiten mit "volkhaften" Ideen hätte auf ein wahrhaft volkstümliches bzw. volkhaftes Instrument schließen lassen können, mit dem sich eine humane Kultur bauen lassen würde. Stattdessen fand der Jöde-Kreis bei der Zusammenschau der gleichsinnigen Entwicklung der Gitarre in den beiden Phasen, daß sie "untauglich" für Volksbildung sei.

> In Wahrheit ist die Entwicklung nicht gleichsinnig gewesen. In der Zeit ab 1900 hatte die Gitarre in einem weiter ausdifferenzierten Musikleben eine wesentliche größere musikalische Chance als 100 Jahre zuvor. Die "großorchestrale" Vorherrschaft begann zu schwinden. Mit der neuen Vorliebe für kammermusikalische Besetzung, der polyphonen Schreibart und einem neuen Klangideal gewann die Gitarre eine Bedeutung im Musikleben, die 100 Jahre vorher unmöglich gewesen war. Für unsere Betrachtung spielen jedoch andere Faktoren eine Rolle. Sie müssen deshalb hier im Vordergrund stehen.

Zunächst soll im folgenden die Entwicklung der "Gitarristik vor 100 Jahren" in den für die spätere Beurteilung relevanten Zügen dargestellt werden. In jener Zeit wurde die Gitarre hauptsächlich als akkordierendes Begleitinstrument benutzt.

Ihre Akkordfähigkeit, ihr Klang sowie die leichte Transportierbarkeit trugen, wie auch 100 Jahre später, zur Beliebtheit des Instrumentes besonders bei der Jugend bei. So vermerkte GRILLPARZER in seinem Tagebuch: "Mein Klavier ist mir verleidet, da es in einem Zimmer steht, wo ich gehört werde; ich klimpere daher wieder manchmal etwas auf meiner Gitarre."[2/20] Und was

Theodor KÖRNER 1812 an seine Eltern schrieb, hätte von einem Wandervogel hundert Jahre später geschrieben sein können: "Die Nächte sind herrlich, da hänge ich immer meine Gitarre um und schweife in den nahen Ortschaften herum."[2/21] Jedoch war die "Zupfgeige" oder die "Laute", wie die Gitarre auch genannt wurde, nicht nur Begleitinstrument, sondern sie war auch Soloinstrument. Gitarrenvirtuosen wurden in öffentlichen Konzerten gefeiert. CARULLI, CARCASSI, GUILIANI, DIABELLI, MERTZ, KÜFNER und SOR waren erfolgreiche Virtuosen, die auch für das Instrument komponierten. Doch selbst in der Zeit ihrer Hochblüte spielten Kompositionen der Kunstmusik im engeren Sinne kaum eine Rolle. Selbst wenn die Komponisten die Gitarre liebten, wie SCHUBERT und BERLIOZ, komponierten sie nur gelegentlich und dann volkstümliche Stücke für dieses Instrument. Es war hauptsächlich ein Instrument für Dilettanten, als Begleitinstrument begeistert aufgenommen, im Konzertsaal aber "außerordentliches Instrument"[2/22]. Die eher braven Kompositionsarbeiten zeigten deutlich den Versuch, in Form und Stil die Werke der allgemeinen Musikliteratur der Zeit nachzuahmen und vom Instrument her zu beleben, was oft genug zum "brillieren wollen" führte, einer Haltung, die dem "klaviermäßigem Denken" entsprach.

Die Beliebtheit des Instruments rief natürlich die Verleger auf den Plan. Es gab fast nichts, was nicht für die Gitarre zurechtgemacht wurde: Opernpotpourris und Opernarien, Klavierlieder, Klavierwerke, Stücke wie "die kleine Nachtmusik" usw. usf. Nach einer Aufstellung aus dem Jahre 1877 eines Gitarreliebhabers aus Leipzig, die als "Wiederbelebungsversuch" der Gitarristik gedacht war, gab es 192 Schulen und 6.558 verschiedene Kompositionen von 668 Tonsetzern.[2/23] Um den Absatz zu garantieren, mußten die Tonsetzer nicht nur dem "Geschmack" nachkommen, sondern Vorhandenes soweit vereinfachen, daß die bearbeiteten Stücke dem geringen Können der Abnehmer noch entsprach. Die Musik wurde dabei auf einige Akkorde reduziert. Während zur gleichen Zeit die Klavierschulen technische Übungen bis zum Überdruß anboten, waren Gitarrenschulen auf schnelles Einüben weniger Akkorde beschränkt. Gitarrenmusik und Gitarrenschulen wurden für den Konsum produziert. Nicht der musikalische Wert, sondern der Verkaufswert war entscheidend. Die Gitarre wurde total vermarktet. Sie gehörte in die Sparte "Volksmusik" - ein Begriff, der 1832 erstmals "bedauerlich"erweise auftauchte.[2/24] Das "Volksinstrument" wollte man als konzert-

fähiges Instrument nicht mehr ernst nehmen. Die Gitarrenvirtuosen hatten auf diese Meinung keinen Einfluß. Sie wurden bedauert, daß sie ihr Talent nicht als Pianist oder Violinist zeigten, denn das waren diejenigen, die die bürgerliche Musik repräsentierten. Gitarrenmusik ließ sich ab ca. 1850 nicht mehr verkaufen. Verleger und Konzertagenturen verloren das Interesse. Die "Gitarrenmode" war vorbei. Nur in Altbayern und in Mandolinenorchestern konnte sich die Gitarre als Volksinstrument noch halten.

1.1.3 GITARRISTIK UND GITARRE - SYMBOL FÜR DIE MECHANISCHE GESINNUNG

Hundert Jahre nach ihrer ersten Blüte begann der Siegeszug der Gitarre erneut. Die Jugendbewegung, die daran anfangs keinen aktiven Anteil hatte, profitierte von ihrer Verbreitung in ihrer sogenannten "Volksliederzeit" (s.o.). Auch in der "zweiten Gitarristik" begann das Instrument sich wieder als Soloinstrument durchzusetzen. Viele Komponisten und Virtuosen bemühten sich wie 100 Jahre zuvor, dem Zeitstil der Spätromantik und ihrer Virtuosität nachzukommen. Die Werke der "Altmeister der Gitarristik" aus der Zeit um 1800 wurden neu verlegt. Was für die Gitarristen ein Stück Aufarbeiten und Erleben ihrer Geschichte bedeutete, war für JÖDE geradezu exemplarisch für die Minderwertigkeit von Gitarre und Gitarristik. Das Wenige, was sich vom Schlechten abhebe (nämlich SORs Musik) rechtfertige den Aufwand einer Wiederauflage keineswegs.[2/25)] Es gäbe wohl sonst kein Instrument, das die Einfallslosigkeit der Komponisten so perfekt kaschiere wie die Gitarre, auf der man stundenlang klimpern könne, ohne eigentlich etwas zu sagen.[2/25)]

Daß die Gitarre so etwas wie leere Virtuosität hervorbringe, wurde auch 1926 noch den eigenen Anhängern des Jöde-Kreises durch den auszugsweisen Abdruck einer Passage aus der Zeitschrift "Gitarrefreund" Nr. 9/10 nahegebracht.

Der fragliche Ausschnitt war eine Vorankündigung des Komponisten RÖMER für sein neues Gitarrenquartett. Er tat das nach der KRETZSCHMARschen Hermeneutik und ihrer Verflachung in Konzertführermanier und pries außerdem die "Vollbeschäftigung" der Gitarristen. Das war für den Jöde-Kreis *"Allzu Gitarristisches"* (so ihre Überschrift), das sie nur in ihrer ständigen Spalte der "Musikantengilde"[2/26)] *Zur Abwehr* (im Beiheft:

Musik in der Schule) unterbringen konnten.

Da dieser Abdruck gut illustrieren kann, was der Jöde-Kreis eigentlich unter Gitarremusik und Gitarristik verstand, soll hier ein Ausschnitt daraus folgen:

> Die Sätze dieses Quartetts hießen:
> 1. Satz "Sorgen";
> 2. Satz "Traum";
> 3. Satz "Flucht".
> Der dritte Satz sei hier zitiert:
> "Am Morgen erwacht, hat sich der Träumer zu ruhiger Überlegung gefunden. Er ergreift die Flucht in die Werkstatt der absoluten Musik und sucht im Geist den Gottesfrieden der Natur. Versöhnende Liebe führt das Moll-Sorgenthema in Dur heran. Zwei Durchführungen und zwei Zwischenspiele drängen zu einem festlichen Glücksaufschwung, wo dem Sorgenleben mit einem glasscherbigen, kühnen Fermatenklang (h, fis, c, dis, g, gleich h-dur und c-moll übereinander) hohnlachend die Stirn geboten wird. Die Umkehrung bringt das Thema mit englischen Zungen von oben herab, und in der Orgelpunktcoda hat sich das Sorgenthema zu einem Friedens- und Liebesthema abgeklärt, weil das Leben auf dieser Erde doch lebenswert ist."
> In der Zeitschrift der mJB wurde weiterzitiert:
> "Der Komponist schließt seine Analyse mit den bedeutungsvollen Worten: 'Die Gitarristen haben mit beiden Händen vollauf zu tun und können sich in Tremolos, Schleifern, rhythmischen und modulatorischen Überraschungen, Abdämpfungen, vibrierenden Kantilenen und durchgestrichenen 24-stimmigen Vollakkorden austoben. Ich muß gestehen, daß mir die Beschäftigung mit dem Quartett als wertvollste und vollkommenste Bestätigung der Gitarristik erscheint. Mögen meine Aussetzungen und Anregungen den Gitarrekomponisten ein Ansporn zu neuen Taten sein und die Gitarristik überhaupt auf höhere Bahnen führen!'"

Das ist die Gitarre-Musik, die die musikalische Jugendbewegung wahrnahm. Andere Erscheinungen im Zusammenhang mit der Gitarre nahmen sie nicht zur Kenntnis; z.B. der Wechsel des Klangideals, der sich mit SCHÖNBERGs Musik ankündigte, wurde abgetan.[2/27)] SCHÖNBERG benutzte Instrumente wie die Mandoline und die Gitarre[2/28)] nicht mehr als folkloristische Elemente, sondern als gleichwertige Klangmittel. Gitarristen wie SEGOVIA, PUJOL, TARREGA, die bekanntlich wesentlich zur Verbreitung und zur Steigerung der Qualitätsmaßstäbe der Gitarre beigetragen haben, nahmen sie ebensowenig zur Kenntnis, wie neuere Entwicklungen im Gitarrebau. Die musikalische Jugendbewegung wehrte sich vor allem gegen die

gitarristische Vereinigung München. Dabei griff sie auf die Zeitschrift "Gitarrefreund" zurück, die von H. SCHERRER herausgegeben wurde. Einen zweiten Gegner fand sie in der von SCHWARTZ-REIFLINGEN in Berlin herausgegebenen Zeitschrift "Die Gitarre". Dabei traf der Jöde-Kreis offensichtlich eine sehr subjektive Auswahl, die nur das betraf, was die eigenen Vorurteile bestätigte, wie etwa der oben mitgeteilte Ausschnitt des Gitarrenquartetts. Gegen die musikalische Jugendbewegung setzte sich ihrerseits die "gitarristische Vereinigung" zur Wehr. Beide Gruppen bekämpften sich zum Teil erbittert, jede hielt der anderen Unsachlichkeit vor.

Es soll allerdings auch nicht verschwiegen werden, daß es damals nicht einfach war, sich ein richtiges Bild von der Gitarre zu machen, weil ihre Geschichte nicht erforscht war und man die zwei skizzierten Phasen ihrer Entwicklung auch schon für ihre ganze Geschichte hielt. Für den Jöde-Kreis kam daraus zweierlei in den Blick.

1. Die Gitarre ist Modeinstrument[2/29)] in Dilettantenkreisen und Volksinstrument von Verlegers Gnaden.
2. Sie ist ein Instrument mit Literatur von "leerer Virtuosität", und ihre Musik wird in Konzertführermanier betrachtet. Damit zeigt sie alle Symptome der Vermarktung, in der "Katzendreck als Fensterkitt" verkauft wird.

Zwischen Gitarristik und Volk stand das Geschäft. Scheinbar war das Instrument überhaupt im Geiste des Industrialismus entstanden, in der Natur des Instrumentes müßte es folglich liegen, daß es sich so total vermarkten ließ. Das Instrument war mechanischer Gesinnung und würde deshalb "mechanisch" immer wieder zum musikalischen und ethischen Verfall (zur Verdinglichung und Entfremdung) führen und mit ihm die Menschen, die sich der Gitarre und der Gitarristik auslieferten.

Natürlich war nicht die Gesinnung des Instrumentes "schuld" an seiner Entwicklung, sondern das Primat der Ökonomie in der Industriegesellschaft.

Der "Verfall" der Gitarre begann jedesmal dann, wenn das Instrument aus der privaten Sphäre in die nach kapitalistischen Gesetzen organisierte Öffentlichkeit gelangte. Symbol für die mechanische Gesinnung wurde das Instrument aber erst, als die Jugendbewegung (der spätere Jöde-Kreis) ihrerseits aus der Gemeinschaft ihrer "Gilde" in die Öffentlichkeit vordrang, um das Musikleben zu erneuern. Das wird auch aus der ersten musikalischen Zeitschrift der Jugendbewegung "Die Laute" deutlich, für die im 1. Jahrgang 1917/18 die Gitarre - trotz des Titels - wichtigstes Instrument war. Erst als man die Zeitschrift als Organ für Öffentlichkeitsarbeit ansah, hatte die Gitarre "ausgespielt" (ca. 1920). Dabei geriet der Jöde-Kreis in einen nicht lösbaren, aber auch nicht hinterfragten Widerspruch. Er wollte durch die organische Gesinnung das soziale, komplexe und differenzierte System auf eine organische einheitliche Struktur zurückführen, in der die Unmittelbarkeit der Beziehungen herrschte , die aber nur noch als private möglich waren. Die Gesamtgesellschaft kann nicht unter die komplexen und differenzierten Strukturen gesenkt werden, ohne demokratische Bemühungen aufzugeben. Mit anderen Worten: Produkte des Jöde-Kreises fielen der Verdinglichung anheim, weil sie nach den Marktgesetzen des sozialen Systems verbreitet werden mußten, wenn sie über die private Gemeinschaft hinaus sollten. Gerade dieser Verdinglichung auch der Musik wollte man dadurch entgehen, daß man sich in ihren Dienst stellte.

> "Die Zeit hat mich oft genug gelehrt, daß es heute nur eins gibt, was der Mensch nicht tun darf: in einem Stofflichen sein Ziel zu sehen. Daß vielmehr alles Stoffliche nur dazu da ist, zum Wesen zu führen. Es konnte darum für mich überhaupt keine Frage mehr sein, ob die Musik der Laute, dem Instrument, oder ob die Laute der Musik dienen sollte. Musik steht als Gesetz über mir, und das Instrument soll ihr dienen. Musikwerke sind nicht dazu da, gut auf der Laute gespielt zu werden, also einen Stoff für das Lautenspiel abzugeben; aber die Laute, das Instrument ist dazu da, zur Musik, verkörpert in ihren Werken, zu führen, immer reiner und immer vollkommener zu ihr zu führen. Der hier in der sogenannten 'Gitarristik' herrschenden heillosen Verwirrung galt es, von vornherein, die Stirn zu bieten (...) Wie oft werden wir, meine Freunde und ich, noch zeigen müssen, daß der, der nur sein Instrument als letztes vor sich sieht, dem Gesetz der Musik Gewalt antut und nicht sieht, wie sie ihm darob schließlich entgleitet und äußeres, leeres Geklimper in seinen Händen zurückbleibt."2/30)

In diesem Zitat wird zwar die Verdinglichung der Musik - durch Gitarristik erzeugt - angegangen, aber noch nicht auf ein dem Instrument immanentes Gesetz zurückgeführt, das zwangsläufig zur Verdinglichung führt. Im 4. Jahrgang der "Laute" ist dieses Gesetz "erkannt". Die Gitarre ist der "Götze":

> "Ich greife an. Ich gehe in das Heiligste, den Götzen umzustoßen, den ihr aufgerichtet habt. Unser Haus soll ein Gotteshaus sein."2/31)

Gitarre und Gitarristik, das war Blendwerk des Teufels, mit dem dem von allen guten Geistern verlassenen Volk die falsche Volksmusik als echte vorgegaukelt wurde. Gitarristik wurde Symbol für die Zerstörung von Volk. Innerhalb der Musikbewegung gab es kein schlimmeres Schimpfwort als "Gitarristik".

Für die nicht speziell an Musik interessierten Jugendbünde existierte der Widerspruch zwischen privatem und öffentlichem Leben für die Gitarre nicht. Für die Jugendbünde blieb die Gitarre selbstverständliches Attribut ihrer Gemeinschaft, weil sie nur privat benutzt wurde. Für die Jöde-Bewegung dagegen wurde Gitarre und Gitarristik die Verkörperung mechanischer Gesinnung, die die Entfremdung nur verstärken würde und einer Erneuerung des Musiklebens im Wege stünde.

Die Jöde-Bewegung erhob die Laute als Instrument mit organischer Gesinnung zum Symbol und setzte sie der Gitarre entgegen.

1.2 LAUTE - SYMBOL DER ERNEUERUNG

Die Symbolisierung der Laute vollzog sich allmählich und begleitete die Entwicklung der musikinteressierten Jugend aus der allgemeinen Jugendbewegung zur besonderen Jugendmusikbewegung. Das Symbol der Erneuerung, die Laute, formte die Musikanschauung, die alle Überlegungen und Aktivitäten der gesamten musikreformpädagogischen Bestrebungen steuerte.

"Die edlere Laute gewann gegenüber der Gitarre an Bedeutung."[2/32)] Diese von SEIDENFADEN 1962 gemachte Feststellung ist Teil der Verwirrungen, die die Symbolisierung von Gitarre und Laute ausmachten. Im folgenden soll das Knäuel entwirrt werden.

1.2.1 LAUTE - SYMBOL EINER ZEITSCHRIFT

Die Laute war ebensowenig wie die Gitarre von der Jugendbewegung selbst entdeckt, sondern von ihr übernommen und assimiliert worden.

Diese Laute war nicht die historische. Ihre Aufnahme in der Jugend könnte man ähnlich werten, wie das anfängliche Interesse an alten Liedern, nämlich als romantisch. Mit der Laute begann man, sich auch für alte Lautenmusik zu interessieren.

Die Wiederbelebung der Lautenmusik erwies sich als äußerst schwierig. Das liegt an ihrer Notation in Tabulaturen, die entgegen der Standardnotation keine Strukturbeziehungen verdeutlicht. Anfangs wurden Tabulaturen"wörtlich" übertragen, so wie man sie damals zu lesen verstand: Jeder Griff wurde in die entsprechenden Töne übersetzt. Dabei übersah man aber die Stimmführung und verhüllte jegliches kontrapunktische Stilmittel, das doch immerhin funktional für die historische Lautenmusik ist. Auch SCHERRERs Übertragungen für die sechssaitige Laute enthielten solche Fehler. Die Jugend wandte sich gerade dieser SCHERRERschen Version von Lautenmusik zu, die als eine Folge unablässiger Skalenpassagen erschien, gelegentlich von Akkorden unterbrochen. Die Lautenmusik, die die Jugend zunächst auf ihrer Laute spielte, war demnach manchen Gitarre-

produktionen des 19. Jahrhunderts ähnlicher als sich selbst. Aber die Jugendlichen gewannen über diese ersten noch fehlerhaften Übertragungen Interesse an der Lautenmusik,und sie wollten mehr über die eigenen Instrumente Gitarre und Laute erfahren, um sich eine eigene Kultur zu schaffen. Für diese Zwecke wurde 1917 die erste musikalische Zeitschrift "Die Laute" gegründet (das zweite Heft wurde "unserem Lautenmeister H. SCHERRER" gewidmet).

"Die Laute" hieß im Untertitel "Monatsschrift zur Pflege des deutschen Liedes und guter Hausmusik". In seinem Grundsatzartikel hatte sich der Herausgeber MÖLLER gegen die "konzertmäßige Entartung" der Hausmusik gewandt und dem Klavier als konzertmäßiges[2/33)] die Laute als das eigentliche Hausmusikinstrument entgegengesetzt.[2/34)]

Die neue Zeitschrift sollte nach dem Willen des Herausgebers "wie der Name schon sagt, (...) einerseits *ausschließlich* der Lautenkunst und dem deutschen Liede vorbehalten bleiben, andererseits aber auch dieses *Gebiet so vollständig* wie nur möglich umfassen."[2/35)]

MÖLLER verwendete das Wort "Gitarre" in seinem Eröffnungsartikel nur ein einziges Mal, und zwar ganz zu Anfang, für die Begründung dieser Zeitschrift. Dort heißt es: "Viele, sehr viele Freunde haben Laute und Gitarre in den letzten acht bis zehn Jahren gefunden."[2/35)]

Er wollte also die Freunde sowohl der Laute als auch der Gitarre ansprechen. Wenn die eigentliche Laute Thema sein sollte, mußte das im ersten Jahrgang stets deutlich herausgestellt werden. Die Frage, ob nun die Laute (im engeren Sinne) oder die Gitarre vorzuziehen sei, hielt MÖLLER eher für eine "Spitzfindigkeit"[2/36)], da sei es doch besser, "die volle Arbeitskraft für die Erreichung unseres großen *gemeinsamen* Zieles einzusetzen, unseren schönen Saiteninstrumenten - mögen wir sie nun Lauten oder Gitarren nennen - wieder ihren rechten Platz in der Haus- und Kammermusik zu verschaffen."[2/36)] "Laute" war als ein Oberbegriff für die "Griffbrettzupfinstrumente" zu verstehen.

Aber die Laute als Instrument - obwohl bei den Jugendbewegten zu diesem Zeitpunkt (1918) immer noch in der Minderheit - wurde Titel und Titelbild. Daß die Laute (und nicht die Gitarre) das Titelblatt der ersten musikalischen Zeitung der Jugendbewegung schmückte, läßt vermuten, daß neben dem lyrisch und deutsch klingenden Namen, auch wenn er arabischen Ursprungs ist, die Form des Instrumentes - mit dem verschlankten Korpus und der eher fließenden "organischen" Verbindungslinie vom Korpus zum Hals - die Laute aus optischen Gründen als Titel und Titelbild geeignet machte gegenüber der vergleichsweise plumpen Form der Gitarre mit dem hart angesetzten langen Hals (und ohne Lautenrose!).

Um zu verdeutlichen, was gemeint ist, habe ich neben der etwas verkleinerten Originalgrafik auf der Titelseite der "Laute" (Abb. 1) in einer Skizze die Laute mit der Gitarre vertauscht (Abb. 2). Die (Konzert-)Gitarre ist maßstabgerecht verkleinert. Selbst wenn man um Schalloch und Steg sich Verzierungen denkt, wäre m.E. der "steife" technische Eindruck nicht zu vermeiden gewesen, zumal die Umrahmung, die für die ikonografische Darstellung unerläßlich ist, durch die flacher verlaufende untere Instrumentenkurve zu keiner fließenden ovalen Linie wie bei der Laute führen kann. Die Gitarre erscheint übrigens auch in Verbindung mit der Schriftgestaltung für das Titelbild einer Zeitschrift der "Jugendkultur" ungeeignet. Die Gitarre kann sozusagen kein Amulett bilden.

Abb. 1

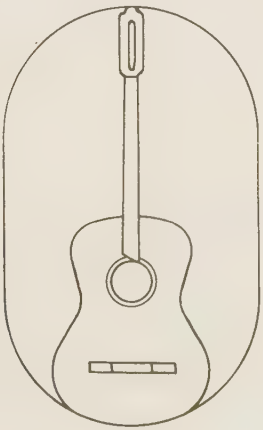


Abb. 2

Zu Abb. 1
Die Linie um das Instrument entwickelt sich organisch aus den Instrumentenlinien. Die Lautenrose bildet den Schwerpunkt im unteren Drittel, die Rosen an den Seiten mit 6 Spitzen an den Blütenkelchen (vielleicht Symbol für die 6 Saiten) könnten als Königin unter den Blumen die Bedeutung des Instruments als Königin unter den Instrumenten hervorheben. Sie stehen aber auch in Beziehung zur Lautenrose, die "geheimnisvoll, zartgliedrig, geschnitzt, wie Gitterwerk aus Tausend und einer Nacht" ist.[2/37)]

Die gesamte Titelgestaltung der Zeitschrift - sie ist hier nicht wiedergegeben - trug dazu bei, daß die Laute wie ein Symbol erscheinen mußte (ohne anfangs auch real ein Symbol zu sein).

Nach dem frühen Tode MÖLLERs übernahm JÖDE 1918 die Herausgabe der "Laute". Er führte die Bewegung über den "Selbsterziehungsprozeß" der Erziehungsgemeinschaften der Jugend hinaus an die Öffentlichkeit. Das ist natürlich im Zusammenhang mit der allgemeinen politischen Entwicklung zu verstehen, die die reformpädagogischen Bewegungen auf den Plan rief. Diese wollten die Öffentlichkeit neu und vor allem human bauen. Erst durch die aktive Teilnahme an diesem Prozeß kann man m.E. den Jöde-Kreis als Teil der reformpädagogischen Bewegung(en) ansehen.

Auf der Zeitschrift war die Laute zunächst nur wie ein Symbol erschienen. Mit JÖDE wurde die moderne Laute tatsächlich zum Symbol. Sie symbolisierte die organische Gesinnung, die ihre Funktion einerseits für den Bau der Gemeinschaft und andererseits als Träger dieses Baus bzw. des erneuerten Musiklebens haben sollte. Allerdings handelte es sich bei der Symbolisierung der Laute um einen folgenschweren Irrtum.

Die Laute, die die Musikanschauung begründete, aus der heraus die Funktion von Musik für den und im Bau der humanen Gemeinschaft festgelegt wurde, verdankt nämlich ihre Existenz einzig den beiden "Gitarristikphasen". Ihre Existenz ist überhaupt nur daraus zu verstehen, denn die Beliebtheit der Gitarre förderte solche Neuschöpfungen. Man "verschönerte" das Instrument in einer Weise, die die Sehnsucht des Konsumenten nach den geordneten harmonischen Werten der Antike bzw. des Mittelalters einfing, und hatte offenbar auch Profit davon. Wenn die Jöde-Bewegung also diese Laute gegen die

Gitarre wegen der "angeborenen" Gesinnung ausspielte, hatte sie in Wahrheit den Teufel Gitarre gegen den Beelzebub Laute eingetauscht. Der Irrtum verweist auf die Ideologie.

1.2.2 GITARRE, LAUTE ODER CISTER?

Der Irrtum war von Anfang an programmiert, das soll am Beispiel der Laute gezeigt werden, die der Kabarettist WEDEKIND benutzte und die ich hier deshalb als "Wedekind-Laute" bezeichne. Auf diese Gitarrenvariante fiel - wie zu zeigen sein wird - sogar der renommierte Instrumentenforscher CURT SACHS herein. Das zeigt, wie leicht es zum Identitätsverlust der Gitarre kommen konnte mit der Folge, daß sich ganze Teile der Instrumentengeschichte verzerrten.

Die Laute wurde wie die Gitarre durch das Kabarett "Die elf Scharfrichter" öffentlich gemacht. K. WEDEKIND sang seine "Lieder zur Laute". Bilder aus dem Simplizissimus von Th. Th. HEINE zeigen ihn mit einer bändergeschmückten Gitarre, ein anderes zeigt ihn mit einer "Laute". WEDEKINDs Laute, die ca. 1890 gebaut wurde, ist erhalten.[2/38)]

Es ist eine Gitarre, die statt der 8er-Form eine Birnenform aufweist, mit allen anderen Merkmalen der Gitarre einschließlich des flachen Bodens und des Schalloch's ohne Lautenrose. Ihr Klangcharakter ist der einer Gitarre. Der Klang wird im wesentlichen durch den unteren bauchigeren Teil des Körpers bestimmt, in dessen Mitte der Querriegel sitzt. Der obere Teil mit dem Schallloch hat eine mehr statische Funktion.[2/39)] Bei WEDEKINDs Laute sind der Sitz des Schallochs und Querriegels sowie der untere entscheidende Teil des Instruments genau gleich der Gitarre, wie auch Griffbrett und Besaitung.

WEDEKINDs "Laute" hat es offenbar bei den Jugendbewegten des öfteren gegeben. SACHS bezeichnet sie aber nicht als Laute, sondern als Cister.[2/40)] (Was die mJB nie aufgegriffen hat, obwohl sie Sachs' Arbeiten kannte und auch hoch schätzte). Die historische Cister[2/41)], die der Instrumentenforscher SACHS beschreibt, ist ein Gitarreninstrument, also eines mit allerdings sehr flachen und nach unten abnehmenden Zargen und statt der 8er-Form mit birnenförmigem, sehr gedrungenem Korpus[2/42)]. Sie hat eine einge-

setzte Lautenrose, die früher auch - nach innen mehrfach abgestuft - bei der Gitarre üblich war und den silbrigen Klang bewirkte (deshalb ist sie bei verändertem Klangideal bei heutigen Konzertgitarren nicht mehr üblich). Die Cister war mit doppelchörigen Drahtsaiten bespannt, die an der unteren Zarge befestigt wurden. Durch den birnenförmigen Korpus mit flachem Boden und flacher Decke glich die WEDEKIND-Laute bei oberflächlicher Betrachtung der Cister[2/43]. Die WEDEKIND-Laute ist aber nichts anderes als eine Formvariante der Gitarre, die deutlich entwickelt ist aus der Grundform der Gitarre und wahrscheinlich einer Vorstellung der Laute, wie man sie im 19. Jahrhundert hatte. Aber sie ist keine Cister.

„Wedekind-Laute"
(mit angedeuteter Gitarrenform)

Cister

Die historische Cister, die übrigens zeitweise auch deutsche Gitarre genannt wurde, verschwand im 19. Jahrhundert völlig, weil sie sich in Besaitung und Form in einer langen Entwicklung der spanischen Gitarre angepaßt und neben dieser und der Mandoline ihre Funktion verloren hatte. Es ist kaum anzunehmen, daß der Instrumentenbauer der echten "Wedekind-Laute" die geringste Vorstellung von einem Instrument namens "Cister" hatte. WEDEKIND hatte sie als "Laute" erworben.

Beim ersten Hinsehen wirkt es befremdend, daß die Gitarre durch Formvarianten gleich ihren Namen und ihre Identität verliert. Ob man eine Geige Violine oder Fiedel nennt oder ob man (ziemlich aussichtslose) Versuche macht, neue Formen (wie die Gitarrenform)[2/44] einzuführen: Die Geige bleibt die Geige, während die Gitarre zur Cister oder Laute wird. Seit ihrer Popularisierung um 1800 war die Gitarre als das Instrument mit eingeflankten Zargen und einer "Achter-Form" mit flachem Boden und flacher Decke bekannt. Da das Instrument noch nicht institutionalisiert[2/45] war, konnten

Formvarianten, die nicht alle diese Merkmale hatten, leicht mit der Cister oder Laute verwechselt werden.

> Bei der Geige z.B. wäre eine solche Verwechslung kaum möglich gewesen:
> Die lange Tradition im Geigenbau, die seit 200 Jahren normierte Form und ihre institutionalisierte Bedeutung in der Musik(2/46) hat natürlich auch eine konservierende Funktion, die man heute auch bei der Konzert-Gitarre beobachten kann.
> Andere Geigenformen haben geringere Chancen, sie erscheinen auch als unnötig, weil die normierte alte Form (mit den bekannten Verbesserungen) immer noch das Klangideal von heute bringt. Der zum Jöde-Kreis zählende Geigenbauer HELLWIG fand allerdings, daß die "barocke Form eine Art Erstarrung, Verkrampfung"(2/47) bedeutete. Resignierend stellte er fest:
>
> "Wagt es ein Geigenbauer, einmal ein eigenes Modell zu entwerfen und Geigen danach zu bauen, so wird er von anderen Geigenbauern mitleidig belächelt, als wollte er mehr können als Stradivarius. Und das Publikum - sagt höchstens: Wie merkwürdig, das ist ja gar nicht italienisch - und kauft solche Geige nicht."2/47)

1.2.2.1 DIE "MODERNE" LAUTE

Die einzigen, die die musikalische Jugendbewegung auf ihren Irrtum mit der Laute hinwiesen, waren die Gitarristen, deren Urteilen man aber nicht mehr objektiv begegnete. Die Gitarristen wollten wenigstens die immer zahlreicher werdenden Gitarrenspieler auf die richtige Bezeichnung festlegen.

> "Gegenwärtig verfertigt und spielt man Gitarren, deren Klangkörper auch Lyren, Harfen, Wappen, am häufigsten alten Lauten nachgebildet sind. Für die letztere Form hat sich unausrottbar die irrtümliche Bezeichnung 'Laute' eingenistet. Freilich, das Wort Laute hört sich so sehr vornehm an! - Wir aber wollen unser Instrument beim rechten Namen nennen: Gitarre; ob es sich nun um die Achter- oder Lautenform handelt."2/48)

Der Gitarrist ZUTH fand es trotz allem nicht weiter schlimm, wenn der "schwärmerische Dilettant" die Gitarre Laute nannte. Wenn das jedoch "ernsthafte Personen" tun würden und es dann auch noch verteidigten, dann könnte dahinter doch nur "eine bedauerliche Unkenntnis" oder aber eine "bewußte Täuschung"(2/49) vermutet werden. Der Jöde-Kreis sah allerdings eher bei den Gitarristen den Tatbestand von Dummheit und Bösartigkeit erfüllt.

In H.D. BRUGER fand der Jöde-Kreis den Musikwissenschaftler und anerkannten Lautenspezialisten, der über Gitarre und Laute aufklärerisch wirken wollte. Er "bewies", daß der Name Laute für die "moderne Laute", die ZUTH[2/50)] als Gitarre bezeichnet wissen wollte, wissenschaftlich richtig ist. BRUGER wendete ein Zitat der Gitarristen gegen diese: Was die "Nur-Gitarristen" behaupten sei schlicht eine Lüge: "Eine moderne Laute gibt es überhaupt nicht! Was der Laie oder sein falscher Prophet 'moderne Laute' nennt, ist nur ein Gitarren-Bastard, eine im 19. Jahrhundert erfundene dilettantische Spielart der Gitarre, die das Entstehen lediglich einer verlogenen Sentimentalität, einer höchst überflüssigen romantischen Anwandlung der deutschen Jugend verdankt."[2/51)]

Bei der Beweisführung für seine Behauptung wurde BRUGER, der für seine Zeit ein fundiertes Wissen über die Renaissance- und Barock-Laute und deren Literatur besaß, im Hinblick auf die Gitarre und die Laute der mJB zum Paradebeispiel vorurteilsbeladener Forschung. Alle Ergebnisse, die für die Gitarre gesprochen hätten, wurden so umgebogen, daß sie gegen diese auftraten. Umgekehrt wurde alles Negative von der Laute ferngehalten.[2/51)] Natürlich war BRUGER das keineswegs bewußt, da die Wirksamkeit seiner Vorurteile die Urteile bestimmte.[2/52)]

> Pikant ist, daß SEGOVIA, der die Gitarre wieder Kunstmusik-fähig machte, erst durch das Lautenbuch H.D. BRUGERs auf BACHs Lautenkompositionen aufmerksam wurde und sie auf der Gitarre öffentlich vortrug. Heute ist das allgemein üblich. Selbst BREAM, ein nicht minder fähiger Lautenist wie Gitarrist, spielt BACHs Lautenkompositionen auf der Gitarre.

BRUGER nannte die "moderne" einchörige Laute - das ist die mit Griffbrett und Besaitung der Gitarre - die "Laute der Übergangszeit"[2/53)]. Damit schaffte er sich einen Terminus Technicus, der seine Forschung leitete und die Hypothese schon vor den Ergebnissen zum bewiesenen Faktum machte. "Laute der Übergangszeit", d.h. nicht mehr und nicht weniger, als daß dieses Instrument den Übergang zum erneuerten Musikleben schaffen bzw. symbolisieren sollte. Die historische Laute hatte die alte organische Musikkultur verkörpert, die man jetzt wieder kommen sah. Etwas davon mußte sich doch auch in der Instrumentenentwicklung bis zur "modernen Laute" zeigen. Und so wies BRUGER nach, daß die moderne Laute sich direkt aus der doppelchörigen Knickhalslaute weiterentwickelt hatte. Dabei habe sich als Folge der Kompliziert-

heit mit den 24 Saiten der historischen doppelchörigen Laute in einem Rationalisierungsprozeß die einchörige Sechssaitigkeit entwickelt. Die moderne Laute sei schon deshalb kein Gitarrenbastard. Im Gegenteil sei doch eher die Gitarre der Wechselbalg. Sie müsse gar von Lautenmachern hergestellt werden und ihre Sechssaitigkeit stamme von deren Kenntnissen über die Laute. Außerdem habe sie als Kind der mechanischen Gesinnungszeit "um 1800 lediglich gewisse Verfallsymptome der Lautenmusik der Spätzeit (z.B. des Virtuosenhaften)"[2/54] übernommen. Die Laute dagegen sei das "Kulturinstrument", "das seit mehr als fünf Jahrhunderten aufs engste mit edelster deutscher Kulturmusik verwachsen ist"[2/54]. BRUGERs Buchtitel: "Laute oder Gitarre, ein Problem unserer Musikkultur"[2/55] zeigt, daß BRUGER sicher war, daß die Laute vor der Gitarre geschützt werden müsse, sollte die Erneuerung gelingen. Dem Volk müßte klargemacht werden, daß die Gitarre und die Gitarristik wie im Märchen "Aschenputtel" einen Schuh angezogen hatte, der ihr nicht paßte, während das Aschenbrödel Laute seiner Bestimmung gemäß zur strahlenden Königin aufsteigen sollte.

Alles das, was der Erneuerung schaden könnte, z.B. die Verirrungen der "Auch-Lautenisten", wollte er deshalb der falschen Stiefschwester Gitarre zuweisen. Das Motto ist das der hilfreichen Tauben: Die guten ins Töpfchen (Laute), die schlechten ins Kröpfchen (Gitarre).

> Zu welchen Blüten die Ablehnung der Gitarre führte, zeigen Übertragungen aus Tabulaturen Robert de VISEEs (1660-1720) von JÖDE für Laute eingerichtet. De VISEEs Tabulatur ist für die 5-chörige Gitarre. Sie erscheint auch 1926 in der Musikantengilde wieder als Lautenkomposition. Im ersten Jahrgang der Musikantengilde war schon (wieder von Jöde für die Laute eingerichtet) die Suite a-moll von Graf LOGY (1645-1721) erschienen. Es handelt sich auch bei dieser Partita um eine handschriftliche Tabulatur für die 5-chörige Gitarre.
>
> Das ist deutlich vermerkt und konnte unmöglich verwechselt werden. Nun ist eine solche Praxis bei der Ähnlichkeit der Instrumente möglich, und sie war zu Zeiten VISEEs und LOGYs üblich (von der Laute zur Gitarre genauso wie umgekehrt) und wurde gerade von diesen Musikern oft praktiziert (sie waren sowohl Gitarristen als auch Lautenisten). Jedoch stecken wahrscheinlich hinter den Übertragungen JÖDEs andere Motive. Solche wertvolle Musik konnte für die Gitarre unmöglich geschrieben sein. Frei nach dem MORGENSTERN-Spruch: "Was nicht sein kann, das nicht sein darf."

Ein ähnlicher Fall: Im 2. Jahrgang der "Laute" erschienen zwei Lieder von Carl Maria von WEBER: "Die fromme Magd" und "Heimliche Liebe" mit dem Vermerk: einstimmig mit Laute. Weber hatte aber diese Lieder für Klavier geschrieben, sie wurden zu seiner Zeit auch mit Gitarrenbegleitung vorgetragen. (20 Lieder von WEBER erschienen zu seiner Zeit in Simultanausgabe für Gitarre und Klavier in Druck.)

1.2.3 VIHUELA, LAUTE ODER GITARRE?

Es ist darauf hingewiesen worden, wie schwer es tatsächlich damals war, den Irrtum zu durchschauen oder auch BRUGERs "Forschungsergebnisse" zu widerlegen, weil die musikwissenschaftliche Forschung über die Laute und die Gitarre mit der falschen Zuordnung auch der Vihuela zu der Laute (statt zur Gitarre) in eine Sackgasse geraten war.

Die Geschichte der Gitarre bezeichnete SACHS als "noch ziemlich im Dunkel"[2/56] liegend. Es war für ihn klar, daß sie von der Fidel abstammt, die für das Zupfen umgerüstet wurde (diese Vorstellung ist heute nicht mehr haltbar). In dem bayrischen Namen "Zupfgeige" fand er noch einen Anklang an diese Herkunft. Die "völkerpsychologisch begründete Umbildung"[2/57] (vom Streichen zum Zupfen) habe sich zuerst in Spanien vollzogen, wo man das Zupfinstrument als so wenig neu angesehen hätte, daß man gleich den alten Namen "Vihuela" - von ital. Viola[2/58] - beibehalten hätte.

SACHS rechnete nicht mit dem unsystematischen Gebrauch der Namen im Mittelalter, der ihn im Falle der Vihuela zu falschen Schlüssen führte. Man vermutet heute, daß in Spanien "Kithara" ein eingebürgerter Oberbegriff für alle gezupften Saiteninstrumente war. Vom einfachen Volk wurde deshalb für ihr Saiteninstrument - die Guitarra - der Name beibehalten, während die Oberschicht den in Spanien fremden und "vornehmen" Namen Viola zu Vihuela machte, um ihr Saiteninstrument zu benennen. Beide Instrumente stammen aus derselben Zeit. Ihre Anfänge sind bis heute nicht aufgeklärt. Man ist aber sicher, daß es sich um den gleichen Typ handelt, daß jedoch von vornherein beide Instrumente in einem anderen "soziologischen Himmel" geboren wurden.[2/59]

Außer durch den Namen und die soziale Stellung der Vihuela, die der Laute im übrigen Europa entsprach, kam SACHS vor allem wegen des bauchigen Schallkörpers auf die Zuweisung der Vihuela zur Laute. "Laute nennt die Organologie im weitesten Sinne ein jedes aus einem Hals und einem *bauchigen* Schallkörper bestehende Saiteninstrument."[2/60] Die Bauweise und die soziale Funktion veranlaßte ihn, die Vihuela als spanische Laute und nicht als Gitarre zu sehen. Im Reallexikon spricht er von einem "nationalen" Zwitter aus Gitarre und Laute.[2/61] Denn die spanische Vihuela hatte Zargen wie die Gitarre. Das Instrument, das SACHS beschrieb, ist mit großer Sicherheit eine italienische Variante der spanischen Vihuela, die im Unterschied zu dieser vermutlich nicht gezupft, sondern mit einem Plektrum angerissen wurde und mit Draht besaitet war. Der gebogene Spanboden dürfte - wie auch der italienische Stil - von der Mandoline beeinflußt sein. Diese italienische Variante könnte demnach eine Anpassung an ihre neue italienische Umgebung gewesen sein. Die von SACHS beschriebene Vihuela war vermutlich die Ausnahme, die eigentliche Vihuela hatte wahrscheinlich wie die Gitarre einen flachen Boden. Sie war mit Darmsaiten bespannt und wurde mit den Fingern gezupft.[2/62]

Die Vihuela ist mit der Gitarre engstens verwandt. Alle Baumerkmale stimmen überein. Bei dem Volksinstrument Gitarre fehlen nur der höchste und der tiefste Chor.[2/63] Der Doppelchor in gleicher Stimmung gilt für alle Saiten, das ist anders als bei der Laute, die eine einchörige Melodie-(Gesangs-)saite führt, während die tieferen Saiten in Oktavabständen gestimmt sind (der 2. und 3. Chor unisono).

Die Saiten bei der Gitarre und bei der Vihuela sind so ausgelegt, daß alle von gleicher "Wertigkeit" sind und keine "größer" oder dicker klingt als die anderen. Für polyphones Spiel ist das natürlich von größter Bedeutung. Die Vihuela und die alten Gitarren waren demnach die idealen polyphonen Instrumente.[2/64] Die Art der Chörigkeit sowie der Innenhall der Laute lassen eine wesensechte Übertragung von Vihuelakompositionen auf die Laute kaum zu.[2/65] Eigentlich hätte die mJB aus diesem Grunde die (alte) Gitarre bevorzugen müssen, weil ihr die polyphone Musik zum Maß aller Dinge wurde. Aber die falsche Zuordnung der Vihuela zu den Lauten erübrigte den Blick auf die Gitarrengeschichte. Vihuela-Kompositionen von MILAN, die man als Höhepunkt der Vihuelaentwicklung ansehen darf, wurden deshalb von BRUGER, dem

erklärten Feind der Gitarre, in seinem "Wegweiser durch die Hausmusik" für die Laute aufgenommen.[2/66)]

Die Vihuela wurde also fälschlich der Laute zugeordnet und gegen die Gitarre ausgespielt, damit traf man aber die Laute selber, deren Geschichte sich verzerrte.

Zuordnung der Instrumente:

in den 20er Jahren		heute	
hist. Laute		hist. Laute	Gitarre
mod. Laute	Gitarre		Git.laute
Vihuela			Vihuela
Cister		(Cister)	Cister

Das Schema zeigt, daß in den 20er Jahren die historische, die moderne Laute und die Vihuela als artgleiche Instrumente der Gitarre, die allein ist, als Gruppe gegenüberstand. Der Cister wurde eine Zwischenstellung zugesprochen. Derzeit ist die Gruppenanordnung fast umgekehrt. Nun steht die historische Laute allein und ihr gegenüber die Gruppe mit der Gitarre, der modernen Laute (Gitarrenlaute), der Vihuela und der Cister, der gelegentlich auch heute noch eine Zwischenstellung zugeschrieben wird (z.B. von K. RAGOSSNIG).

2. HISTORISCHES INTERESSE UND ORGANISCHE GESINNUNG - DER WEG ZUR EIGENEN MUSIKANSCHAUUNG

Es wird nun zu klären sein, warum der Jöde-Kreis die Laute als ein Instrument mit organischer Gesinnung "erkannte" und zum Symbol des Erneuerungsgedanken machte, ein Symbol für das "Gotteshaus" - gelegentlich nannte man sie "Monstranz" - das es wieder zu errichten galt. Das Verhältnis des Jöde-Kreises zur Laute zeigt deutlich, daß man nicht von historischem Interesse geleitet war. Wäre das so, hätte die "Laute der Übergangszeit" nur übergangsweise Wert gehabt, nämlich bis die historisch richtige Laute nachgebaut und mit ihr ein historisch getreues Spiel der alten Lauten-Musik möglich war. Als das passierte, war das Instrument für den Jöde-Kreis praktisch verloren. Das Interesse an alter Musik und alten Instrumenten lag im Erneuerungsgedanken.

BRUGER wie u.a. JÖDE haben bei ABERT[2/67)] studiert, der gezeigt hatte, daß die "alte Musik etwas grundsätzlich Anderes, Eigenständiges sei gegenüber der klassischen Musik (auch und gerade in der Aufführungspraxis)"[2/68)], daß sie also nicht bloß Vorläufer einer immer besser werdenden Musik und Aufführungspraxis sei, und daß folglich die Instrumente und das Klangideal alter Musik nicht einen Mangel an "besseren" Instrumenten und größeren Chören darstellten, sondern daß die Eigenheit der Musik einer bestimmten Epoche im Wesen der Entstehungszeit liege.

Das Mittelalter, in der Aufklärung noch als das finstere Zeitalter "entdeckt", von den Romantikern in das Licht einer Idealzeit mit einer gläubigen, ritterlichen Gemeinschaft getaucht, wurde in der mJB zur organischen Gesinnungsgemeinschaft stilisiert, die sich in der polyphonen Struktur der Musik objektiviert hatte. Das "zeitbedingte Erscheinungsbild"[2/69)] Polyphonie[2/70)] glaubte man entstanden aus der organischen Gesinnung, die das Wesen dieser Musik bestimmte, wo das "allen Gemeine und Bindende" herrschte und sich "im Für- und Beieinander der Stimmen" ausdrückte. Was in der ständischen Gemeinschaft des Mittelalters das Volk zu einer Ganzheit machte, war für den Jöde-Kreis die "bündische Jugend" in der Weimarer Republik, in der als "Unterbewußtseinserscheinung" die organische Gesinnung zu wirken

begann. Die Hinwendung zur alten Musik und das Auftauchen eines alten Instruments in neuem Gewand wurde, auf dieses Naturereignis zurückgeführt, fanden aber erst nach den Studien bei ABERT eine (allerdings eigenwillige) wissenschaftliche Erklärung.

Das Wesen der Zeit war für den Jöde-Kreis entweder durch die alles beherrschende, mechanische Gesinnung charakterisiert, die Fachmenschentum und Entfremdung - statt einer "Volkskultur" eine "Gitarristik"—erzeugt oder durch die organische Gesinnung, die zum "Vollmenschentum" führt, in der Volksmusik das Leben gestaltet.

Auf diese Weise kommt die verquere Vorstellung zustande, zeitgenössische Musik (die "künstliche" Kunstmusik) sei veraltete Musik, weil sie zu der absterbenden mechanischen Gesinnung gehöre, während alte Musik junge Musik sei, weil die junge Generation und die alte Musik auf dem Grunde einer organischen Gesinnung von gleicher Wesensart stünden. Was für die Musik gilt, muß nach dieser Auffassung auch für die Instrumente Geltung haben. Die alten Instrumente sind der eigenen Gesinnung und damit dem eigenen Leben näher als die Orchesterinstrumente oder gar das Klavier oder die Gitarre. Die bündische Jugend sah sich als eine organische Gemeinschaft, in der offenbar nicht das Sein das Bewußtsein bestimmte, sondern die Gesinnung das Sein. Die organische Gemeinschaft stand im schroffen Gegensatz zur organisierten Gesellschaft.

2.1 DIE LAUTE ALS "KÖNIGIN" ORGANISCHER GESINNUNG

> "Es gibt eine Gruppe (sie setzt sich vorzugsweise aus Kreisen der musikalischen Jugendbewegung zusammen), die sich zur Laute unter Ablehnung der Gitarre und der landläufigen Gitarristik bekennt und behauptet, daß sie gerade in der Laute (sei sie einchörig oder doppelchörig) ein Symbol für die Erneuerung sieht." 2/71)

Die Königin aller Instrumente - die Laute erhielt im 16. Jahrhundert den Ehrentitel einer "regina omnium instrumentorum musicorum" - "erlangte im 15. Jahrhundert namentlich für die Hausmusik eine überragende Stellung, die um 1600 ihren Gipfelpunkt erreichte, um dann allmählich zurückzutreten; die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts mit dem Hochkommen des Hammer-

klaviers und schließlich der Guitarrenmode gab der Laute den Laufpaß[2/72]. Ihr strahlender Höhepunkt lag also da, wo die "Einheit von Musik und Leben" vorhanden war. Ihr allmähliches Absinken ließ sich mit dem Aufkommen der mechanischen Gesinnung erklären, ihr Ende durch zwei Instrumente mit mechanischer Gesinnung markieren: Klavier und Gitarre. Damit war das Instrument prädestiniert, die Musikanschauung zu begründen und zu symbolisieren.

2.1.1 DIE LAUTE, EIN INSTRUMENT, DAS "SINGEN" WILL

Als Hausmusikinstrument war die Laute auf dem Höhepunkt ihrer Entfaltung im 15./16. Jahrhundert ein wirkliches "Laieninstrument".

W. FLITNER hatte einen Aufsatz 1921 "Laienbildung"[2/73] überschrieben und darin auf die neue "Laiengeistigkeit" in der Jugendbewegung verwiesen. Dieser Begriff paßte wunderbar auf die "Lautenbewegung". Er ließ sich gegen den Dilettanten, "der höheren Tochter beiderlei Geschlechts" und den Gitarrendilettanten setzen. Der Begriff Laie war nicht negativ besetzt. Er wies außerdem einen eindeutigen Bezug zu mittelalterlicher organischer Verfassung auf. "Laie ist hier gleichbedeutend mit 'Volk'"[2/74]. Der Laie, das war der Unprofessionelle, aus der "Alltäglichkeit Mitumschlossene"[2/74]. "Laie" ließ sich auch gegen den Virtuosen des verbürgerlichten Konzertbetriebes verwenden. Der Laie des Mittelalters war zwar der "Nichteingeweihte" im Gegensatz zum Priester (= "Fachmusiker")[2/75], "(aber) er stand diesem nicht als einzelner gegenüber, sondern als Glied einer Gemeinde. Seine Musikausübung war daher 'chorisch', war Gemeinschaftsmusik im weitesten Sinne des Wortes".[2/75]

Wie der Laie organischer Teil der Gemeinschaft war, so war seine Musik organischer Teil seiner selbst, die er gebrauchte wie sein tägliches Brot. In der Laienmusik war kein Platz für "Freizeitmusik", verstanden als "Müßiggang". Sie war in den Begriffen Arbeit und Muße aufgehoben. Während nach Ansicht des Jöde-Kreises Klavier und Gitarre aufgrund der ihnen innewohnenden Gesinnung Entfremdung und Verarmung des Lebens bringen, bereichert die Laute alle Lebensbereiche.

Die Gitarre war "erkannt" als ein Instrument instrumentalen, konzertanten Geistes mit Verlangen nach dem Podium (also mechanischer Gesinnung), während die Laute - ob im akkordischen oder imitatorischen Volksliedspiel oder im polyphonen kunstvollen Spiel - ein Instrument blieb, das "singen will"[2/76].

Gerade das bedarf aber (zumindest heute) einer Erklärung, denn daß man bei einem Instrument, dessen Ton, einmal angeschlagen, nur noch die "Aufgabe" hat zu verklingen, von "singen wollen" spricht, klingt befremdend.

Man braucht schon einige Fähigkeit, um beim Spielen den Melodiebogen erkennbar zu halten. Bei einem Legato-Spiel auf der Gitarre hilft man sich z. B. dadurch, daß man ein Vibrato einsetzt, um den Ton zu beleben. Außerdem verwendet man heute möglichst nur gegriffene Saiten, einmal wegen des Vibratos, dann natürlich auch, um die Linienführung etwa im polyphonen Spiel durch die Klangfarbe zu verdeutlichen. Aber weder das Vibrato noch die Klangfarbe ist bei der musikalischen Jugendbewegung und ihrer Laute gefragt. Daß sich die Gitarre "in die Farbe aller möglichen Instrumente verkleiden"[2/77] kann, ist nämlich ein Teil der mechanischen Gesinnung und verlangt "Klanggaukelei"[2/77], das Vibrato ist subjektive Äußerung des Virtuosen und zeugt von Künstlichkeit und Herausstellen von persönlichem Können, persönlicher Erschütterung oder von Eitelkeit; das aber ist eben instrumentalen Geistes und nicht "singen".

Der "dunkle" Lautenkorpus erzeugt einen Innenhall und läßt den Ton wie aus ihm geboren erscheinen. Er wird zum mystischen Erbe der Natur, die Lautenrose zu einer Art Himmelspförtner "der schnitzwerkverschlossenen Pforte"[2/78]. Während das offene "gierig saugende Schalloch"[2/78] der Gitarre den Ton "rational klar, haarscharf anspringend"[2/78] erfaßt, ist der Lautenklang still, in sich gekehrt, geläutert. Die Vergänglichkeit des Lautenklangs wird als seine "göttliche" Stärke "anerkannt"[2/79]:

> "Der Lautenklang hat keine Geschichte, bringt kein hinfließendes, unendlich verwandeltes Klanggeschehen; denn die seelische Bewegung möchte sich notwendig in ihrer unendlichen Variation dem Klange des gespielten Instrumentes mitteilen. So aber kommt die seelische Bewegung, ja leidenschaftliche Erschütterung des musizierenden Menschen in der Statik des Lautenklanges zu Verdichtung, Fassung, Ruhe, Grenze." 2/79)

Der starre, unbewegte Non-Vibrato-Ton, der etwas Schwebendes und auch Unpersönliches hat, steht als Anschauungsmittel pestalozzischer Prägung als etwas Objektives, Sachliches vor dem Menschen.

Das Verhältnis Priester - Laie sah man in der Saitenanordnung der historischen Laute verkörpert. Die Chanterellesaite stand "allein den Chören gegenüber"[2/80]. Dabei hatte die Chanterellesaite nicht die "Alleinherrschaft der Primadonna" inne, sie erklang "kindlich, unschuldig, kräftig, hell, ein Vorsänger in der starken, männlichen Gemeinde"[2/80] von Chorsängern.

Das - vor allem im Vergleich zu Orchesterinstrumenten und dem Klavier - geringe Klangvolumen zeigt, daß sich der "Lautenschläger" niemals "hinreißen" lassen kann und darf, denn das würde seinem innersten Gesetz wie dem des Instrumentes entgegenstehen:

> "Denn zur unerschütterlichen Statik des Lautenklangs tritt das unüberschreitbare Maß des Klangvolumens. Rauschhaftes Musizieren kann auf dem Klavier (das annähernd die gleiche Statik des Klanges besitzt, nur mechanisch, was dort organischen Ursprungs ist) ungestraft Tonmassen von erschütternder Wucht entfesseln; überschreitet aber solch stürmischer Überschwang der Spielhand das feine Maß des Saitenmöglichen, so brechen Klangseele und Klangvolumen verzerrt und klirrend zusammen." 2/80)

Daß das Instrument sich solchem Ansinnen wie "Klangrausch" und "Klanggaukelei" widersetzt und "singen" will, ist Ausdruck seines Wesens.

Jedes Instrument, das zur Erneuerung des Musiklebens geeignet sein wollte, mußte singen wollen (und können). Musik wurde vom Jöde-Kreis als "Geborenes", als "organische Bewegung" begriffen. Sie ist nichts anderes "als die durchgeführte Formung organischen Lebens, das ausschließlich aus der Fülle seiner eigenen Spannung die ihm gemäße Gestalt gewinnt"[2/81].

Das Singen, das hier gemeint ist, kommt in der "künstlichen" Musik des verbürgerlichten Musiklebens auch bei Sängern oder im volkstümlichen Singen nicht vor. Das "rechte Singen" des Laien (Volks) hat etwas mit Volksbildung zu tun, nur "im rechten Singen offenbart sich, auf welchem Grunde allein Volk wird"[2/82].

Zwar kommt der menschlichen Stimme, als dem natürlichsten und elementarsten Ausdruck organischer Bewegung, höchste Bedeutung zu, doch ist hier "Singen" die philosophisch-pädagogische Bezeichnung für das "Zur Anschauung"-bringen und das Herausstellen dessen, was im "Innermenschlichen für das Menschsein" zu seiner Vervollkommnung (zur Versittlichung) angelegt ist.

"Es handelt sich nicht um 'singen' allein, sondern um Musik ganz allgemein als Ausdruck von volklichen Lebenswerten."[2/83] Die "volklichen Lebenswerte" zeigen sich in der Schönheit des objektivierten Kulturguts, in seiner "durchgeführten Formung organischen Lebens"[2/84]. Mit Lautenmusik als einer organischen Musik ließ sich das "Erleben des Lebens mutig gestalte(n)"[2/85]. In diesem Erleben ging es jedoch nicht um das Sinnlichmachen, sondern um das Sittlichwerden, um die Unterordnung der mechanischen Natur unter das Gesetz der organischen Gesinnung. Die Klanggesinnung der Laute wurde als Baustoff für die organische Lebensgemeinschaft angesehen. Ihre Musik war damit "Teil lebendigste(r) Gegenwart"[2/86] (s.a. Kap. III).

2.1.2 DIE ORGANISCHE GESINNUNG ALS BILDUNGSGUT

Die Vorstellungen von einem Instrument, das "singen" will, gehen - vermittelt durch reformpädagogische Gesellschaftstheorien - auf HERDER zurück. Er definierte den Entwicklungsprozeß der Kultur als einen "organischen Wachstumsprozeß" aus der "Volksseele", der aus dem Urgrund der Völker, aus der Kindheit heraufsteigt und sich in Poesie, Tanz, Musik äußert. In den "Kulturgütern" ist der "Volksgeist" unverlierbar aufgehoben. Der Reformpädagoge H. NOHL "erkannte" die Gültigkeit dieser Vorstellungen und definierte den Kulturprozeß für die Pädagogik der 20er Jahre so:

> "Der geistige Prozeß besteht darin, daß sich immerfort aus dem lebendigen Grunde des Subjekts in seinem Dasein mit anderen Subjekten Formen herausheben, die, an sich bedeutungsvoll und gültig, zur Norm des Lebens werden: Kunst, Wissenschaft, Recht, sie lösen sich von den Subjekten ab und erlangen eine eigene Existenz und unabhängige Autorität. Die Kultur hat sich verobjektiviert und den Subjekten gegenübergestellt, die jetzt ihrem Werk dienen sollen." 2/87)

NOHL meinte also, daß nur im unmittelbaren gemeinschaftlichen Leben sich Kultur entwickelt und - so müßte man hinzufügen - eben nicht im vermittelten,

verdinglichten Leben der Zivilisation. So fand man die "Kultur aus der Volksseele" gerade in der Lautenmusik, denn sie stand in "Instrumentalgemeinschaft" zum Lied und war außerdem aus einer "Kollektiverscheinung des Lebensgefühls"[2/88], dem Tanz, entstanden. Der "geistige Prozeß" bestand dann darin, daß die Laute das Volksgut in ein Kulturgut verwandelte, das, dem Wesen des Instruments entsprechend, organische Gesinnung atmete und "volkaufbauende Kulturwerte" und "volkliche Lebenswerte" in sich trug.

Aufgrund der in den Kulturgütern aufgehobenen ewig-menschlichen Lebenswerte sollte der Dienst an ihnen zum Menschsein führen. Kulturseele und Menschenseele wurden also als korrespondierend betrachtet, so daß der erziehliche Wert des Kulturguts durch eine "Drehung in Richtung Subjekt" pädagogisch wirksam werden mußte.

> "Diese Drehung von der objektiven Kultur zur Lebendigkeit des Subjekts gilt aber nicht bloß dem Einzelindividuum gegenüber, sondern auch gegenüber dem Volk als Gesamtindividualität (...) Pädagogisches Ziel ist 'immer der lebendige Mensch und die Erweckung eines gesunden adligen Lebens in allen Volksgenossen'."
> (Jöde nannte das Edelmenschentum)2/87)

Bei einer solchen "Erziehung (durch Musik)" glaubte man das, was an ungeteiltem Leben in dieser organischen Musik steckte, durch den Dienst hindurch in sich zu erleben und damit "Innenleben' und "Außenleben im Gleichgewicht"[2/88] zu halten, d.h., man vermeinte, durch die Kulturgüter, genauer dem Dienst an ihnen, das ersehnte humane Leben zu erreichen, ohne Selbst- und soziale Entfremdung der Zivilisation erleiden zu müssen. Daraus folgt, daß die autonome artifizielle Musik, in der man statt der "Volksseele" die Krämerseele vorfand, nicht zu einem Dienst am Objekt auffordern konnte, weil sie mechanische Gesinnung fördern mußte. Artifizielle Musik, die vor allem sich selbst verantwortlich ist, ist nach diesen Gedankengängen auch von den "volklichen Lebenswerten" abgeschnitten. Darum mußte es NOHL u.a. für unumgänglich halten, den verlorenen Boden naiver Produktion wiederzugewinnen, nämlich einer Produktion in der die "volklichen Lebenswerte" gleichzeitig als "erziehliche Werte" einen hohen "Anschauungswert" für den Laien haben. Nach der Auffassung, die Gesinnung bestimme alle Äußerungen einer Gemeinschaft bzw. Gesellschaft, würde artifizielle Musik, die gar nicht zum Dienst (am Leben) auffordern kann, bestenfalls zu "Gebildetheiten" (KERSCHENSTEINER), aber nicht zur Bildung führen können:

> "Es sind 70 Jahre verflossen, seit Eduard Hanslick das Evangelium predigte: 'Die Musik hat wohl einen Gehalt, aber keinen Inhalt; der Inhalt der Musik ist lediglich *tönend bewegte Form*.' Wäre das der Weisheit letzter Schluß, so könnte die allgemeine Menschenerziehung verzichten, das musikalische Kulturgut als allgemeines Bildungsmittel zu verwenden. Denn nicht nur die Massen würden versagen, sondern auch die Pädagogik selbst könnte, sofern ihr letztes Ziel, den einzelnen zu einer *sittlich autonomen* Persönlichkeit zu führen, ihr vor allem am Herzen liegt, sehr gleichgültig sein gegen das musikalische Kulturgut." 2/89)

Nur solche Musik, die anschaulich und schön ist i. S. PESTALOZZIs und nicht abstrakt und schön i. S. ästhetischer Wertungen des 19. Jahrhunderts, galt danach als für Volksbildung geeignet. "Kultur- und menschenschaffende Musik" mußte eine "einfache, klare Verbindung" "zwischen dem Sinngehalt seiner Musizierform und der Natürlichkeit des eigenen Seins"[2/90] aufweisen.
Gegen das auftrumpfende Wesen der Gitarre und des Klaviers als Abbild der Gesellschaft setzte man,aus solchen Gedanken entsprungen,das stille, in sich gekehrte, in sich ruhende Wesen der Laute als Abbild der Gemeinschaft. Die Klanggesinnung des Instruments ist der feste Kern, an den sich der Mensch anschließen kann. Aus Volkslied und Volkstanz entstand das objektivierte Kulturgut als anschauliches "Symbol einer Gemütsbewegung"[2/91], das aus der Volksseele gewachsen ist. Ihm gegenüber mußte man sich sachlich verhalten, um durch diese bzw. alle "volk-hafte" Musik Volksbildung zu erfahren.

Der verhängnisvolle Irrtum mit der Laute erinnert an den für HERDER eher "schöpferischen" Irrtum mit dem "Ossian", als er die nebelhaften Verse des falschen Ossian zur Richtschnur für das Wahre, Echte, Ursprüngliche, als Begriff für Volksdichtung schlechthin, erklärte.

Jedoch veranlaßt mich weniger diese sich vordergründig aufdrängende Parallele, auf den Ossian einzugehen, als vielmehr die Bedeutung des HERDERschen Volksbegriffs für den Jöde-Kreis, der sich aus den Gedanken HERDERs über Ossian ableitete. Der Irrtum zeigt allerdings, daß die gesamte Konstruktion auf einer falschen Annahme beruhte. Man baute das Musikleben gewissermaßen auf Sand.

In der wissenschaftlichen Forschung ist schon mehrfach darauf hingewiesen worden, daß für die in den 20er Jahren recht wirksam gewordene Lebensphilo-

sophie HERDER als "Gedankenvater" anzusehen ist. Außerdem ist bekannt, daß die gedankliche Trennung von Kultur und Zivilisation, die sich in den Kultursoziologien bis SPENGLER ("Untergang des Abendlandes") fortsetzte, von HERDER zum ersten Mal auf den Begriff gebracht wurde. Das muß hier alles nicht mehr erörtert werden. Aus HERDERs Kulturbegriff, der mit der "organischen Gesinnung" zusammengedacht werden muß, leiteten die Musikreformer die Aufforderung für den tätigen Aufbau der Kultur in ihrer Gegenwart ab. Bisher wurde m.E. zu Unrecht TÖNNIES 1887 erschienene Buch: Gemeinschaft und Gesellschaft als Ausgangspunkt betrachtet. U. GÜNTHER meint , der "Gemeinschaftsgedanke" sei "wesentlich" durch dieses Werk "bestimmt worden"[2/92]. TÖNNIES hatte entsprechend HERDERs Vorbild Zivilisation (= Gesellschaft) und Kultur (= Gemeinschaft) getrennt. Die Gemeinschaft definierte er als organisch-gewachsen, die Gesellschaft als mechanisch konstruiert. Gesellschaft - so TÖNNIES - sei "mechanisches Aggregat und Artefact"[2/93]. Deshalb sei Gesellschaft nur "ein vorübergehendes und scheinbares" Zusammenleben, in dem die Mitglieder nicht "wesentlich verbunden", sondern "wesentlich getrennt" seien, auch wenn sie (arbeitsteilig) an einem Ort, gemeinsam und mit demselben Ziel etwas schaffen würden. "Folglich finden hier keine Tätigkeiten statt, welche aus einer a priori und notwendigerweise vorhandenen Einheit abgeleitet werden können."[2/94]

Gesellschaft und Gemeinschaft werden nicht als spezifische soziale Kategorien vorgestellt, sondern als absolute, die sich gegenseitig ausschließen. Da die Gemeinschaft als "lebendiger Organismus" definiert wird, läßt sich daraus schließen, daß die Gemeinschaft für das biologische Wesen Mensch als überzeitliche und natürliche , auch die einzig angemessene Form menschlichen Zusammenlebens sein müßte, und zwar gleichgültig, ob es sich um eine Kleinfamilie oder einen Industriebetrieb handele. Der biologische Ansatz machte es u.a. unmöglich, den Strukturwandel in einer dynamischen Industriegesellschaft zu erfassen. TÖNNIES Arbeit stellt eine kultur-soziologische Analyse seiner Zeit dar, die erheblich von der noch vor-industriellen Zeit HERDERs abweicht, aber auch von den 20er Jahren entfernt liegt. Die Analyse enthält aber keinen Aufruf, die Gemeinschaft wieder herzustellen. Gerade das - so wird vielfach heute betont - hätten die Reformer daraus abgeleitet. Die Musikreformer knüpften bei aller Bedeutung, die TÖNNIES hatte, nicht an ihn, sondern an HERDER, GOETHE und PESTALOZZI an, wenn es um den tätigen Aufbau des Musiklebens ging. Das zeigt sich deutlich in den wenigen theoretischen Schriften

der Musikreformer. Dort ist nie von TÖNNIES, dafür aber immer von den o.g. Vertretern des "geistigen Reichs" die Rede. Das Interesse an HERDER ist für die an Musik und Erziehung Interessierten um so verständlicher, als HERDER die Volksliedforschung eingeleitet hat. In Weimar war er außerdem für die Erziehung zuständig. Als Generalsuperintendent und Präsident des Oberkonsistoriums inspizierte er Gymnasium und Lehrerseminar. Dabei lag ihm - so SCHÜNEMANNs Interpretation - "als leidenschaftliche(r) Musikfreund (...) die Musikerziehung besonders am Herzen. Sie ist für ihn *Teil der Menschen-bildung*" (2/95).

HERDER hatte Kultur und Zivilisation als ein Auf und Ab der Völker gesehen. Durch die überall aufbrechende organische Gesinnung glaubte JÖDE, daß die "mechanische" Gesinnungszeit überlebt sei. Mit dieser Vorstellung ging der Jöde-Kreis daran, eine Kultur im HERDERschen Sinne aufzubauen. TÖNNIES konstatierte ein inzwischen perspektivlos gewordenes Bürgertum, während HERDER eine Perspektive des geistigen Reichs aufgezeigt hatte, die sich im Menschheits- und Volksideal der Klassik als harmonische Schönheit entfaltete. Inzwischen war dieses als zeitlos empfundene Ideal in den Augen der Kritiker durch die Bürger als Folge der mechanischen Gesinnung desavouiert. Die Rückkehr zur organischen Gesinnung - so die Annahme - würde auch die harmonische Schönheit zurückbringen. Das Organische und das Mechanische wurden zur Grundkategorie der Musikanschauung, die das reformpädagogische Handeln geleitet hat.–Vor allem in bezug auf die Instrumente ist dieses Gegensatzpaar noch heute in unreflektierten Restbeständen anzutreffen.–Das Organische und das Mechanische "lernten" die Musikpädagogen an der Laute und der Gitarre. Gefunden hatte sie aber HERDER am Ossian. Mit dem Ossian begann die Volksliedforschung. Die Schrift "Von deutscher Art und Kunst" mit den "Briefen" "Ossian und die Lieder alter Völker" begründete den Sturm und Drang, also die "Bewegung" der deutschen Literatur, die NOHL zu Recht als die erste Phase der Reformbewegung bezeichnet hatte. Sie war jedoch noch mehr, nämlich Anreger für die späteren revolutionären Epochen der Kunst (Romantik und Expressionismus). Deshalb ist HERDERs Irrtum mit dem Ossian als "schöpferischer" Irrtum zu klassifizieren. Diejenigen, die HERDERs Philosophie nun leben und ihre Umwelt auf der Grundlage der organischen Gesinnung gestalten wollten, blendeten ihre im Vergleich zum "Sturm und Drang" radikal veränderte gesellschaftliche und politische Situation aus. In der Laute und der Gitarre fanden die Reformer nicht nur die organische und mechanische Gesinnung wieder, sondern auch die Bestätigung, daß diese Grundlage von allgemeiner "grundge-

setz"-licher Gültigkeit für die Menschen sein müßte, im Gegensatz zur gerade aktuellen, als spezifisch und vorübergehend betrachteten Republik. So gesehen war der Irrtum mit der Laute - wie die Geschichte zeigte - ein verhängnisvoller Irrtum.

Heute ist es, wenn man den "Ossian" isoliert betrachtet, unverständlich, wieso diese nicht einmal mittelmäßigen Verse, die auch dadurch nicht gewinnen, daß in ihnen Reste des "echten" Ossian stecken, bei den Großen damals eine derartige Wirkung erzielen konnten. GOETHE stellte den Ossian über HOMER und übersetzte sogar daraus, während MACPHERSON, der Urheber der Fälschung, sich seinerseits beeilte, seine Verse ins Gälische zu übersetzen, aus denen sie angeblich stammten, damit die Täuschung nicht auffiel. Ungefähr 50 Jahre hielt man das "tote Papier" für Ur-Poesie. Erst 1895 wurde der Nachweis der Fälschung erbracht. Die Wirkung war nur erklärbar aus der politisch-sozialen Situation und dem Unbehagen an der Zeit, das MACPHERSON schlau genutzt hatte.
In HERDERs Briefen über Ossian findet sich dann auch die Kulturkritik:

> "Wissen Sie also, daß je wilder, das ist je lebendiger, je freiwirkender ein Volk ist (denn mehr heißt dieses Wort doch nicht!), desto wilder, das ist, desto lebendiger, freier, sinnlicher, lyrisch-handelnder müssen auch, wenn es Lieder hat, seine Lieder sein! Je entfernter von künstlicher, wissenschaftlicher Denkart, Sprache und Letternart das Volk ist: desto weniger müssen auch seine Lieder fürs Papier gemacht, und tote Lettern Verse sein: Vom Lyrischen, vom Lebendigen und gleichsam tanzmäßigen des Gesanges, von lebendiger Gegenwart der Bilder, vom Zusammenhange und gleichsam Notdrange des Inhalts, der Empfindungen, von der Symmetrie der Worte, der Silben, bei manchen sogar der Buchstaben, vom Gange der Melodie, und von 100 anderen Sachen, die zur lebendigen Welt, zum Spruch- und Nationallied gehören und mit diesem verschwinden - davon, und davon allein hängt das Wesen, der Zweck, die ganze wundertätige Kraft ab, die diese Lieder haben: Die Entzückung, Triebfeder, der ewige Erb- und Lustgesang des Volkes zu sein!" 2/96)

Dieser Brief - er ist selbst ein Kunstwerk - enthält deutlich die Gegensätze, die bei TÖNNIES sich in den Definitionen von Gemeinschaft und Gesellschaft finden und bei den kulturpessimistischen Soziologen LE BON und ORTEGA Y GASSET, aber auch bei SPENGLER übernommen sind bzw. Eigenleben entwickelt haben. Er enthält die Gegensätze, die die Musikreformpädagogen in den Instrumenten Gitarre und Laute "entdeckten", als eine Funktion für Aufbau oder Zerstörung

von Kultur. In einer Tabelle, die ich aus HERDERs Briefen gewonnen habe, sollen diese Gegensätze gegenübergestellt werden. Das Wort "wild" läßt sich ohne Gewalt mit "organisch", das Wort "künstlich" mit "mechanisch" übersetzen, Ausdrücke, die HERDER gebraucht hat.

organisch	mechanisch
sinnlich (auf das ganze Sein bezogen)	gedanklich (auf äußere Zwecke)
spontan	pedantisch, methodisch
konkret	abstrakt
direkt, unmittelbar	vorbedacht
	zerstreut
natürlich	künstlich
intensiv	reflektiert
Spiegel der Nation	international
Gemeinschaftsfunktion	"totes Papier"
anschaulich	formale Regelhaftigkeit
inhaltsbezogen	
Zusammenhang von Musik u. Text u. Bewegung	Auseinanderfallen von Literatur und Musik

HERDER hatte mit Hilfe des "toten Papiers", das er für den organischen Ossian hielt, erfunden, was Kultur ausmacht. Dabei hatte er "entdeckt", daß im Gegensatz dazu "totes Papier" - so gut wie "tönend bewegte Form" - Produkt einer kranken Zivilisation sei. Seine Schlußfolgerung war, daß Gesundung nur erfolgen kann durch die Zuwendung zum "Kunstverstand der Wilden", der "Leute von gutem Naturverstande" und zu den "Alten", was man 150 Jahre später in die Tat umsetzen wollte. Daß HERDER ein künstliches Produkt für ein natürliches halten konnte, zeigt, daß schon zu seiner Zeit die Sehnsucht nach einer organischen harmonischen Welt sich manifestierte. An der Wende zum 20. Jahrhundert war die Sehnsucht potenziert, weil die Verkünstlichung und Entfremdung wesentlich weiter fortgeschritten war. Entfremdung war zur umfassenden Selbstentfremdung geworden, was sich in den kulturkritischen Termini "Vereinzelung" und "Vermassung" ausdrückte. Die Musikreformpädagogen nahmen die Entwicklung der Kultur, wie sie HERDER gesehen hatte, als Potential für die Erneuerung des Musiklebens. Die Analyse der Kulturpessimisten wendeten die Musikreformpädagogen, geleitet von HERDERs Entwicklungsbild, positiv für den tätigen Aufbau des humanen Musiklebens. Mit dem, was die Laute(ngitarre), in die die mJB die organische Gesinnung als das ihr immanente Gesetz hineininterpretierte, nun symbolisierte, wollte die Jöde-Bewegung das "Gotteshaus" tatsächlich er-

reichen. Aus der Sehnsucht nach einer die ganze Gesellschaft einigenden Gemeinschaft war damit eine idealistische Ideologie geworden, die alle Maßnahmen der reformpädagogischen Bemühungen auf dem Felde der Musik bestimmte.

HERDER hatte den "Urgrund" der Völker bzw. der Kindheit als den Mutterboden gesehen, von dem beständig die lebendige Kultur sich entwickelt. In der Blockflöte fanden die Reformer das Instrument, das dem "Urgrund" näher war als die Laute. Während der Jöde-Kreis an der Laute seine Musikanschauung "lernte", erkannte er in der Blockflöte nun die genuine Baufunktion für ein humanes "volkhaftes" Musikleben (ab ca. 1929).
In den vorangegangenen Kapiteln habe ich gezeigt, daß der Jöde-Kreis das Musikleben vom "klaviermäßigen" und volkzerstörenden "gitarristischen" Denken befreien wollte, um es auf der "Grundlage der organischen Gesinnung" zu einem humanen Musikleben zu führen. Jetzt will ich zeigen, wie der Jöde-Kreis am Musikleben "baute". Für die Reformer war dabei einer der wichtigsten Ansatzpunkte, aus den bisher isoliert sich mit Musik beschäftigenden Menschen - seien es Komponisten, Virtuosen, Dilettanten oder Instrumentenmacher - gemeinsam arbeitende "Erbauer" des "singenden Volks" werden zu lassen. Für diesen "Bau" war natürlich eine funktionsgerechte Musik mit den funktionsgerechten Instrumenten eine selbstverständliche Forderung. Der musik-reformpädagogische Instrumentenbegriff läßt sich deshalb am sachgerechtesten über den "Bau des Musiklebens" klären. Aus diesem Grunde sollen im folgenden Kapitel III zuerst die allgemeinen Baumaßnahmen besprochen werden, um dann aus dieser Kenntnis heraus den spezifischen Instrumentenbegriff zu fassen.

III. DIE BLOCKFLÖTE ALS VERKÖRPERUNG ORGANISCHEN LEBENS - DER INSTRUMENTENBEGRIFF DER MUSIKPÄDAGOGISCHEN BEWEGUNG

1. LAIE - KOMPONIST - INSTRUMENTENMACHER ALS BAUMEISTER DES MUSIKLEBENS

Durch die Laute, die dem JÖDE-Kreis wie ein Geschenk des Himmels vorkommen mußte, entwickelte und festigte sich die Musikanschauung. "Zufällig" hatte man sich alter Musik aus "unmittelbarer Nötigung aus einem gemeinsamen Leben unter Menschen"[3/1] "angeschlossen" und "zufällig" ein "altes" Instrument wiederentdeckt, in dem sich die organische Gesinnung verobjektiviert hatte. Im "Musikanten", dem ersten Schulliederbuch mit Instrumenten (siehe S. 215 ff.) hatte JÖDE der Laute deshalb einen Ehrenplatz eingeräumt. Merkwürdigerweise wurde aber die Zeitschrift "Die Laute" umbenannt in "Musikantengilde".

Der Titel "Die Laute" hatte sich nach JÖDEs Bekunden als irreführend herausgestellt, und zwar bei "Volkskreisen, die der musikalischen Jugendarbeit fernstanden"[3/2], die sich eine Instrumentenzeitschrift versprachen, wie es "Die Gitarre" z.B. war, und sich getäuscht fühlten, oder bei der anderen Gruppe, die "Die Laute" nur zögernd annahm, weil sie fürchteten, sie enthalte nur instrumenten-spezifische Fragen (die in Wahrheit immer seltener vorkamen).

Das Symbol Laute wirkte offenbar nur zurück und nicht nach außen.

Zuerst sollte die Zeitschrift "Musik, Blätter der Erneuerung" heißen, dann entschloß man sich aber, mit dem Titel ein Abbild zu geben von dem, was und wie man es wollte: "Musikantengilde - Blätter zur Erneuerung aus dem Geiste der Jugend". Die Zeitschrift erhielt die ständigen Spalten "Zeitwende" und "Zur Abwehr".

1.1 "RAUM- UND LEBENSGESTALTERIN MUSIK"

Eine Musik mit "volklichen Lebenswerten" forderte, von der Schmuckfunktion wegzukommen und Musik wieder als "klingendes Symbol" einzusetzen, damit ihre "gestaltende und ethische Kraft wieder zum Vorschein"[3/3] komme:

> "Unsere Zeit kann und wird auf jeden Bildschmuck im Hause verzichten, weil sie das Verlangen danach hat, das Haus selbst als Gestalt zu erfüllen und nicht einen Mangel an Erfülltsein im Bilde auszugleichen; unsere Zeit kann und wird aber nicht auf die Musik im Hause verzichten, wenn diese nicht mehr den Sinn des Bildes im Leben hat, sondern selbst Teil seiner Gestaltung ist. Langsam löst sich der Gedanke des künstlerischen Schmucks aus unserer Musik und überläßt statt seiner dem Gedanken der Musik als Raum- und Lebensgestalterin seinen Platz."3/4)

Die Bestrebungen des Bauhauses, das hier unübersehbar Pate gestanden hat, fand man im Jöde-Kreis nachahmenswert.

Im Bauhaus wollte man an die "Tradition der mittelalterlichen Kathedralen-Bauhütte anknüpfen, in der zwischen Kunst und Handwerk noch keine Trennung bestand und alle Künste unter dem Primat der Architektur zusammenwirkten. Im Gründungsmanifest vom April 1919 rief GROPIUS seine Mitarbeiter auf:

> 'Erschaffen wir gemeinsam den Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird - Architektur und Plastik und Malerei -, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird, als kristallenes Sinnbild eines neuen, kommenden Glaubens.'"3/5)

Da man die Musik für fähig hielt, unmittelbar die Seelen-Saite in Schwingung zu versetzen, stellte der Jöde-Kreis ihren Funktionswert noch über den der bloß im Optischen verankerten Architektur. Sachliche Musik könne als einzige "die neue Raumgestaltung im Innermenschlichen"[3/6] vollbringen. Was wie eine sozialisierte Ästhetisierung der Umwelt und der Innenwelt aussieht - wie es sich zu Zeiten der Renaissance die reichen Bürger und die Adligen auf Kosten der Armen leisteten - war in Wirklichkeit keine Ästhetisierung im bürgerlichen, neueren Sinne, sondern der Versuch der Menschenbildung, weil an die Stelle des ästhetischen Werts der ethisch-pädagogische Gebrauchswert tritt.

Im Bauhaus prüfte man seit ca. 1925 alles unter dem Aspekt der Anwendbarkeit und entwickelte, wie in der Musik, Formen, die die organische Gesinnung zeigen sollten.(Bei der Blockflöte wird an einem optischen Beispiel deutlich werden, was das ist.) Einen vom ethischen Wert "isolierten" ästhetischen Wert wollte man nicht (mehr) anerkennen.

> Es kann in dieser Arbeit nicht geleistet werden, aber es wäre sicher höchst interessant, die Gebrauchsmusik des Jöde-Kreises und Orffs Laienmusik (denn die will etwas vergleichbares) in Form und Stil einmal nach den erzieherischen Kriterien für "Volksbildung"zu untersuchen. Kriterien, die bereits bei Pestalozzi weitgehend formuliert und in den 20er Jahren vor allem auch im Bauhaus unter dem Vorzeichen des *organischen Elementarismus* 3/7) vertreten wurden.
>
> Mit großer Sicherheit liegt hier der kompositorische Schlüssel und nicht darin, daß möglichst viele auf allen verfügbaren Instrumenten ohne viel Übung "Beschäftigungsmusik" machten mit der Hauptsache "daß", aber nicht mit der Frage "was?" 3/8), und daß die Komponisten nebenbei auch noch mehr oder weniger gut daran verdienten.

Während beim Wohnen ein Gebrauchscharakter unmittelbar und umgangssprachlich einleuchtet - wenn auch "Wohnkultur" selten danach aussieht - muß bei Musik ein solcher Gebrauchscharakter erst "erklärt" werden, wenn er nicht eine eigentlich außermusikalische Funktion meint, sondern "das ursprüngliche Bedürfnis zur tönenden Welt"[3/9].

> "Ist so Musik ein natürlicher, selbstverständlicher Lebensakt ... wie das Lachen, das Springen und das Tanzen, das Erleben der Natur, so entsteht hier ein alltäglicher Gebrauch an Musik, der erfüllt sein will." 3/9)

Wie beim Bauhaus - das man sich als Muster auf musikalischem Gebiet übrigens im Musikheim in Frankfurt/Oder schaffte (s.u.) - dachte man sich eine Zusammenarbeit aller Beteiligten, also von Laie, Komponist und Instrumentenmacher. Lohnarbeit und Freizeit sollten aufgehoben und in Arbeit und Muße überführt werden.

> "Das Musikschaffen sucht wieder die Verbindung mit dem wirklichen Leben (...) um einen sinnvollen Dienst in der Wirklichkeit zu vollziehen. Der Komponist der Vorkriegszeit, der sich in seiner Absonderung bewußt und mit voller Absicht außerhalb des übrigen Lebens stellte, verschwindet mehr und mehr, und an seine Stelle tritt jener

> Komponist, der in einer Wirklichkeit praktisch in der Musikpflege arbeitet und baut mit Menschen, und aus dieser Bauarbeit heraus wieder zum Handwerker wird, das Handwerkliche in seinem Tun betont und wie ein Handwerker Aufträge annimmt und Formen des Daseins im Alltag wie im Festtag gestalten hilft." 3/10)

Um einem Elementarismus, der nicht organisch ist, entgegenzuarbeiten, stellte JÖDE noch fest, daß es keineswegs so sei, daß "der junge Musiker mit seinem Schaffen nur eben wieder anzufangen brauchte, einfach und unkompliziert zu schreiben (...), sondern daß er (...) mit dem Medium des rhythmisch gebundenen, bewegten Klanges Künder der Zeit geworden ist"[3/11)], d. h. ein Künder der Erneuerung der Einheit von Musik und Leben.

Unverlierbar waren aus der "zeitbedingten Eigenart" der alten Musik, die der "Neudeutschen Musikergilde"[3/12)] als Bedingung ihrer eigenen Zeit erschien, die polyphone Struktur, das Lineare - mit der Abkehr vom Vertikalen - mit der "Wiederentdeckung der Melodie" (die Linie vor der Farbe), das Gemeinschaftliche, Chorische, kurz die Sachlichkeit dieser Musik mit zeitlos ethischem Wert für organische Lebensordnungen "aufgedeckt" worden.

1.1.1 DIE "NEUE SACHLICHKEIT"

Im Gegensatz zu den Finkensteinern und ihrer Singbewegung, die alte Musik als Maß aller Dinge und in rein retrospektiver Haltung auch leben wollten - NOVALIS praktisch gemacht - war der JÖDE-Kreis entschieden der Auffassung, daß die neu heraufgekommene "Laiengeistigkeit" auch nach einer neuen Musik verlangte, die, ihrer eigenen "zeitbedingten Eigenart" gemäß, eine Sachlichkeit wie die alte Musik atmen sollte. Ihre Musik hieß, schon um sie von der entfremdeten Musik der Spätromantik und der zweiten Wiener Schule abzusetzen, "Neue Sachlichkeit".

> "Die sogenannte neue Sachlichkeit zwang zum Übergang auf die Gebrauchseinstellung. Strenge, polyphone Form etwa, fordert den 'Vollzug', sie kann nicht 'genossen werden', man muß in ihr darin stehen; sie fordert den musizierenden Gebrauch. Eine strenge Fuge, eine Invention, ein durchimitierter Chor etwa sind keine Konzertmusik, sondern eigentlich Liebhaberkunst, Beschäftigungsmusik (...) So zwang der Weg über

die Sachlichkeit zur Suche nach dem Zweck und zur Bejahung des Gebrauchsmäßigen." 3/13)

Der Begriff Neue Sachlichkeit war aber weniger eindeutig, als man geglaubt hatte (auch der der Gebrauchsmusik, über den man selbst wenig glücklich war). Der reform- und musikpädagogische Bedeutungshof wurde dem außenstehenden Benutzer nicht sofort klar. Im Gegensatz zu dem Gemeinten konnte und kann das Wort "Sache" leicht den Eindruck von "Sachwert" als höchste Maxime hinterlassen, so als ob die "Macher" vom ökonomischen Denken statt vom ethischen Denken beseelt wären.

Auch in jüngster Zeit scheint sich diese Definition anzubieten. KOLLAND argwöhnt, daß bei dem Hintergrund "höchster wirtschaftlicher Unsicherheit auch für Künstler die Suche nach Brauchbarkeit in einem sehr unmittelbaren Verhältnis zur 'Flucht in die Sachwerte'"[3/14] geführt haben könnte. "Die Sicherung einer festen Käufergruppe, die sich durch 'spielbare Gebrauchsmusik' abzeichnet, scheint auch ein Ausweg aus dem harten Konkurrenzkampf zu sein."[3/14] Aber eher als eine "unmittelbare Flucht in die Sachwerte" war es eine Flucht aus der Gegenwart, die Entfremdung verursacht hatte, was KOLLAND mit FLADT auch in Erwägung zieht.

Bloß verstanden wurde es von den "ehrlichen" Vertretern der Neuen Sachlichkeit nicht als irgendeine Flucht, sondern im Gegenteil als "tätiger" Aufbau des Musiklebens. Die dafür notwendige Voraussetzung lag in der (Tendenz zur) "Versittlichung" der Menschen, zu der die "sachliche" Musik führen sollte. Deshalb genügte dem JÖDE-Kreis auch die "Versachlichung" im Materialaspekt bei WEBERN und SCHÖNBERG nicht, denn dort liegt der Zweck nicht in der Versittlichung, sondern im rationalen Umgang mit dem Material. Weil diese Musik nicht den "tätigen Vollzug" fördere, fehlte dem JÖDE-Kreis der für sie einzig relevante Aspekt für Laienmusik.

Außerdem war der Begriff mißverständlich, weil "Neue Sachlichkeit" vor allem durch die bildende Kunst der zwanziger Jahre belegt war und bis heute damit verbunden wird.[3/15] George GROSZ, Otto DIX u.a. hatten die Diskrepanz zwischen Natur und zivilisationsmorbider Großstadt bildhaft gemacht.

Menschen und Maschinen,wie die endlosen Straßenzüge,sind egalisiert in ihrer kalten Gesichtslosigkeit. Die Bilder zeigen sehr deutlich das Leiden an der entfremdeten Gesellschaft, sie sind bittere Anklage an die seelenlose, inhumane Gegenwart.

Die Musikreformpädagogen erlebten die Welt sehr ähnlich, aber sie antworteten darauf "tätig". Während die von George GROSZ dargestellten Menschen wie viele in der Gegenwart leergebrannte Menschen sind, die unfähig zur Muße und unfähig zum Glück sind, sollte jetzt durch den tätigen Dienst an der Musik der Neuen Sachlichkeit das Humane, also der glückliche Mensch, wiedergewonnen werden, das ist der mit dem "inneren Reichtum: Glück ist Reichtum, der zur Innerlichkeit umgeschmolzenen Wirklichkeit"[3/16]. Darin zeigt sich das eigentliche Problem dieser Musik, denn die Wirklichkeit wurde nicht verändert, sondern ausgeblendet. Tätigsein durch die Neue Sachlichkeit entspricht dem Verfahren, das GOETHE in der Pädagogischen Provinz einführte: Dem leidenden Christus wird der Schleier übergehängt, und nur der tätige wird zugelassen. Die "Neue Sachlichkeit" des JÖDE-Kreises ist idealistisch gedacht, aber durch die einzig akzeptierte Grundlage der organischen Gesinnung, die die Formen aus sich heraus "erzeugte", eine Verschleierung der Realität. Mit der normativen Festsetzung von der erziehlichen Funktion einer "ethischen" Musik, "enthebt" sich der JÖDE-Kreis nicht nur der Verantwortung,über gesellschaftliche Funktion von Musik nachzudenken[3/17], wie KOLLAND schreibt, sondern noch weitergehend"hebelte"er sich aus der Zeitgenossenschaft.

Zeitgenössische Konzertmusik war für den JÖDE-Kreis nur ein Entfremdung zeugendes Produkt einer entfremdeten Gesellschaft, die Resultat mechanischer Gesinnung ist und "in überspitztem Individualismus einsam und losgelöst von jeder volklichen Grundlage"[3/18] ihre Entfremdung ausdrückt.

Das Komponieren im Stil der Neuen Sachlichkeit ist vor allem als Versuch der Komponisten zu werten, aus der Isolation herauszukommen und die Kluft zwischen Laie und Komponist zu überwinden:

> "Einer unserer ernstesten und gedankenreichsten Komponisten, Paul Hindemith, stellt in dieser Richtung alle erdenklichen Experimente an, er schreibt Filmmusik, Rundfunkmusik, Konzertmusik, Opernmusik, Gebrauchsmusik, wie es fast scheint, nur um endlich sich selbst

wichtig, zeitnotwendig und nicht als Luxusgegenstand in dieser Zeit zu erscheinen." 3/19)

1.1.2 "MUSIKMACHEN IST BESSER ALS MUSIKHÖREN"

Bei der ersten Fühlungnahme mit neuer Musik bei den Kammermusiktagen in Baden-Baden 1927 wurde ein gemeinsames Manifest unterzeichnet, von MERSMANN (für die Musikwissenschaft), von HINDEMITH (für die Komposition) und von JÖDE (für die Musikpädagogik), in dem es u.a. hieß:

> Die Musik "besinnt sich wieder auf ihre eigensten Ziele; sie sucht den verlorenen Weg zur Gemeinschaft zurück, wendet sich von artistisch überspitzter Subjektivität zu innerer Einfachheit, Ausführbarkeit und Bindung eines größeren Kreises ...
> Führende schaffende Musiker stellen sich bewußt und bejahend zur Volksmusik. Denn hier entstand ein durch systematische Erziehung bereiteter Boden, eine Haltung, welche an alter Musik gewachsen, gegenwärtige sich einzuschmelzen verlangt." 3/20)

"Schon das Baden-Badener Musikfest 1929 bringt die strikte Absage an das rein genießerische Konzert. Im Mittelpunkt steht die Forderung nach Laienmusik in jeder Gestalt"[3/20]. Im Saal prangte das Spruchband "Musikmachen ist besser als Musikhören"[3/21].

Allerdings hatte der JÖDE-Kreis ausgerechnet bei diesem Musikfest abgesagt und eine Besinnungspause eingelegt.

Die Begründung wurde damit gegeben, daß wohl doch die meisten Komponisten das Wesen der Laienmusik noch nicht recht verstanden und so etwas wie eine "Laborlaienmusik" geschaffen hätten, und daß außerdem der Konzert-Rahmen, in dem die Musik aufgeführt wurde, unpassend sei:

> "Wir konnten nicht auf Treu und Glauben unsere Musik und damit uns selbst einreichen und uns schließlich in eine uns wesensfremde Form des Musizierens einreihen lassen." 3/22)

Die Kurverwaltung schließlich war erbost über das "Lehrstück" von Brecht/Hindemith und kündigte kurzerhand den Kammermusikfesten ihren Tagungsort.[3/23)]

Bei der Absage in Baden-Baden ging es vor allem darum, daß man nicht nur "einreichen", sondern selbst als "Musikantengilde" *bauen* wollte.

Der Pianist und Gründer der "Gesellschaft für Neue Musik" Eduard ZUCKMAYER ist ein Beispiel für einen, der den Weg aus dem öffentlichen Musikleben (mit der Entfremdung) zum Bauhausarchitekten der neuen Sachlichkeit geschafft hatte. "Die Zusammenarbeit mit M. Luserke (der die musische Erziehung zur Grundlage der Volksbildung machen wollte, I.P.) erbrachte Höhepunkte einer Lebensgestaltung mit den Künsten im Rahmen einer Schulgemeinde."[3/24)] ZUCKMAYER war durch P. HINDEMITH an die Freie Schulgemeinde "Schule am Meer Juist (Nordsee)" gekommen und "lebte" dort zusammen mit den Schülern die "Einheit von Leben und Musik". Er wurde einer der Komponisten der Neuen Sachlichkeit und hat leitende Vorstellungen über Laienmusik formuliert - er nannte sie wie JÖDE Spielmusik[3/25)] - damit wird schon das Ziel deutlich: "Weniger Musik - mehr Musizieren":

> "In ihr (der neuen ursprünglichen Vitalität der Laienmusik) offenbart sich ein Musizierwille, der in seinem Wesen vokal und chorisch gerichtet ist, auch in seiner rein instrumentalen Verwirklichung,und der sich daher in realer Stimmigkeit von eigenkräftiger Melodik entfaltet... Bewegung selbst ist sein Wesen, das daher nur vom Musizierenden und Aktivhörenden zu erfassen ist. Er setzt eigentlich das 'Kreiserlebnis', das Erleben von Verbundenheit unter Menschen voraus...
> An Stelle organisierten Übereinanders tritt organisch sich Zuordnendes Miteinander...
> Der neue Musizierwille setzt rationaler atomisierender Zeitmessung entgegen den irrational kosmischen, den eigentlichen, fließenden Rhythmus... Über dem Gleichschritt steht der Tanz, über dem Pulsschlag der weitspannende Atem...
> Rhythmus aber heißt uns einordnen in die großen kosmischen überpersönlichen Zusammenhänge, schicksalsfreudige Bejahung überpersönlicher Bindungen, Dienst am Leben, einstimmen in seine unendliche Melodie. Ziel des Formwillens endlich ist nicht rhetorische Ausbreitung, sondern Verdichtung in knapper, schlichter, wahrhaftiger Prägung, ist nicht Aufzeigen einer Entwicklung, sondern 'allgegenwärtige Entfaltung und Gestaltwerdung'. In gleichlaufender, sich ergänzender Polyphonie, nicht Endlichkeitserlebnis mit der Sehnsucht nach dem Unendlichen, sondern Offenbarung des Unendlichen innerhalb der uns verhängten Endlichkeit ...
> Solche Musikübung verlangt: weniger Musik, mehr Musizieren. Hierdurch und durch ihr Zurückgehen auf elementare Gesetzlichkeiten der Melodiebildung als Ausgangspunkt ist neue Musik auch wohlberufen, wieder eine Einheitlichkeit der Musikübung anzubahnen, die Kluft zwischen Fachmen-

> schentum und Laientum in ihrer trennenden, artistischen, Podium gegen passiven Zuhörerraum setzenden Struktur zu überbrücken, zu ersetzen durch Kreisbildung mit dem führenden Musiker im Mittelpunkt ... Der Weg nach dem Zentrum des Kreises ist keinem verschlossen, der Grad des Vorstoßes freilich bleibt individuell bedingt. Dem Wesen der Musik kann man aber von jeder Stelle aus nahe sein, im echten (nicht literaturhaften) Kinderlied wie im vielstimmigen Material". 3/26)

Die strenge polyphone Gebrauchsmusik ist "entsinnlichte", nämlich "sachliche Musik", mit der man von dem subjektiven individuellen Standort der Romantik wegkommen und zum Objekt und zur Gemeinschaft führen wollte.(Hinter dieser "sachlichen Musik" schimmert Schopenhauers romantische Ansicht; "Musik sei reine Entsinnlichung", durch.) Die "Versachlichung" der Musik sollte die Aura aus klaviermäßigem Denken des Kunstwerks zerstören. Im Dienst an der objektiven Musik gewinne der Laie eine "neue zauberische Kraft in einer sachlichen Besessenheit". 3/27)

1.1.3 INSTRUMENTALSPIEL

Allerdings, davon war man überzeugt, würde diese Musik nur dann ihre erzieherische Kraft entfalten, wenn der bildsame Laie dazu erzogen wird, ihr sachlich zu begegnen. Ein Instrument zu spielen ohne Lernprozeß, das ist unmöglich, aber so wie man es in Konservatorien und bei Privatmusikerziehern vorfand, war die Laienerziehung undenkbar, denn "Ziel war die Fähigkeit zum Vorspielen der Kunstwerke der Zeit (von dem Konzertstück bis zum Salonalbum herunter), die Methode mußte die technischen Voraussetzungen dazu schaffen und erreichte das mit dem Mittel der Etüde. Das eigentlich romantische Kunsterlebnis war jenseits von Technik und Lehre" 3/27). Beispielhaft für die Erneuerung galt hier wie überall die Zeit vom Mittelalter bis zur Reformation:

> "Kloster, fahrendes Volk oder Meistersinger, überall ist der Zunftgedanke herrschend. Der durch die Weltanschauung zu einer Gemeinschaft zusammengeschweißte Menschenkreis trägt seine Musik in sich. Und die Zunft ist es auch, die den Unterricht bestimmt. Wie in den Handwerkerzünften wächst der Schüler Schritt für Schritt in den Aufgabenkreis hinein ... Der Schüler arbeitet von Anfang an nicht an gestellten, sondern an wirklichen musikalischen Aufgaben" 3/28).

D.h. für die neu-sachliche Instrumentalunterweisung doppeltes: einmal mußten das Ziel des Vorpiels und die darauf vorbereitenden Etüden verschwinden und an dessen Stelle der Dienst an der Musik treten, zum zweiten durfte Instrumentalspiel nicht mehr isoliert vorkommen, es mußte die ganze Musik treffen. Es sollen

> "nur ganz besonders dafür begabte Kinder zum Instrumentalunterricht zugelassen werden, die in der gesanglichen Ausbildung so weit fortgeschritten sind, daß die Instrumentalarbeit einen Grund unter den Füssen hat, auf dem sie bauen kann".3/29)

Der Unterricht ging also "von demjenigen Instrument aus", über das alle verfügen, "von der Singstimme", um "schrittweise in die Musik als in einen melodischen Bewegungsvorgang einzuführen"[3/29]. Da es dabei um das Erleben eines inneren Bewegungsvorgangs ging, konnte dieser nicht vermittelt werden, das wäre "Maulbrauchertum", sondern es müßten

> "alle Geschehnisse in ihrem Entstehen begriffen und also auch selbst erarbeitet werden. Es muß darum dieser Unterricht von Grund auf ein Arbeitsunterricht sein, der zum Zweck der melodischen Erziehung das Schwergewicht auf den Vorgang des Melodischen, also auf die Improvisation legt." (vgl. dazu ORFF: Organische Improvisation und Erfindungsübungen) ..."Der an diesem Gesamtunterricht sich anschließende Instrumentalunterricht muß, wenn er nicht ... in der Luft schweben soll, von dessen Arbeitsweise und Inhalten ausgehen und diese schrittweise auf das Instrument übertragen"3/30).

Diese Art der Unterweisung ist eine typisch reformpädagogische, die nicht bloß aus der Übernahme des Begriffs Arbeitsunterricht abzuleiten ist. Das Prinzip der Anschauung und der Selbsttätigkeit erforderte einen stufengemäßen Aufbau und das Ansetzen bei den "Urkräften und Urquellen"[3/31] des Menschen.

1.1.3.1 PAUL HINDEMITH: FORDERUNGEN AN DEN LAIEN [3/32)]

Während die JMB den Komponisten ihre Neue Sachlichkeit als Grundlage für Gebrauchsmusik offerierte, meinte HINDEMITH, dessen Kantate "Frau Musica" von Eduard ZUCKMAYER als Modell vorgestellt wurde, daß es nun an der Zeit sei, als Komponist auch Forderungen an den Laien zu stellen:

1. Der Laienmusiker soll nicht versuchen, den Künstler zu imitieren (Anspielung auf den Dilettanten allgemein).

2. Er soll nicht versuchen,das Konzertpodium zu erobern, denn: Beruf des Musikers ist das Vorspiel, Beschäftigung des Laien ist dagegen das Selbstspielen (Anspielung auf die Passivität der Nur-Hörer im "Musik-Geschäft" und Warnung vor der Entfremdung).

3. Der Laie soll der Literatur gegenüber kritisch sein. Er soll sein Urteil schärfen durch Vergleich mit einwandfrei guter Musik (Anspielung auf die Salonmusik und den "mechanischen" Elementarismus).

4. Zweck des Musizierens ist das Musizieren und nicht Vereinsmeierei, Sektenwesen oder gesellschaftliche Unterhaltung (Anspielung auf z.B. Gesangvereine, die den Dienst an der Musik verhindern und dadurch vom Leben des Lebens ablenken).

5. Der Laie soll sich vor übertriebenem Historizismus hüten und alte Instrumente nicht deshalb spielen, weil sie alt sind (Anspielung auf kuriose "unmusikalische Zusammenstellung" bei vielen Singkreisen und vor allem auf die "historischen Sonntagsjäger" (s. Blockflöte).

6. Der Laie soll seine Kraft der heutigen Musik zuwenden. (Gemeint ist spezifische Gebrauchsmusik des "organischen Elementarismus").

7. Der Laie soll sich seines Wertes bewußt sein (auch für die Musik- und Gemeinschaftsentwicklung).

8. Der Laie soll sich nicht überschätzen (Anspielung auf die für Dilettanten zurechtgemachten Fingersätze,die ihn ohne Sinn und Verstand zu virtuosem Vorspiel eines Stückes bringen - er soll den "Gang der Natur" einhalten und handwerksmäßig lernen).

9. Der Laie soll zu einer Zusammenarbeit mit den Komponisten bereit sein.
(Denn Sachlichkeit fordert gemeinschaftliche Lösungen aller Beteiligten).

Die folgenden Abbildungen sollen das bisher Gesagte schematisch zusammenfassen:

Abb. 1 **Organisches Lernen (Laie)** *Einheit aller Bereiche „Prinzip Bauhaus"*

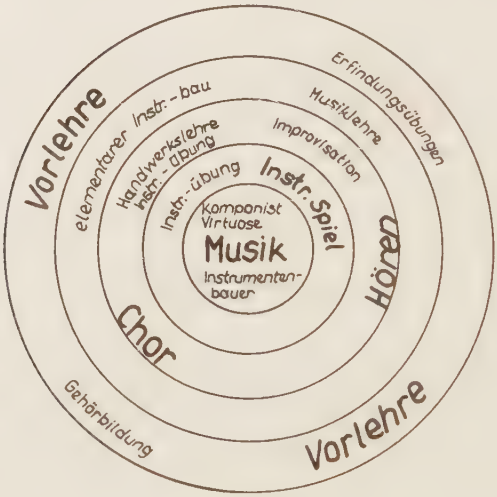
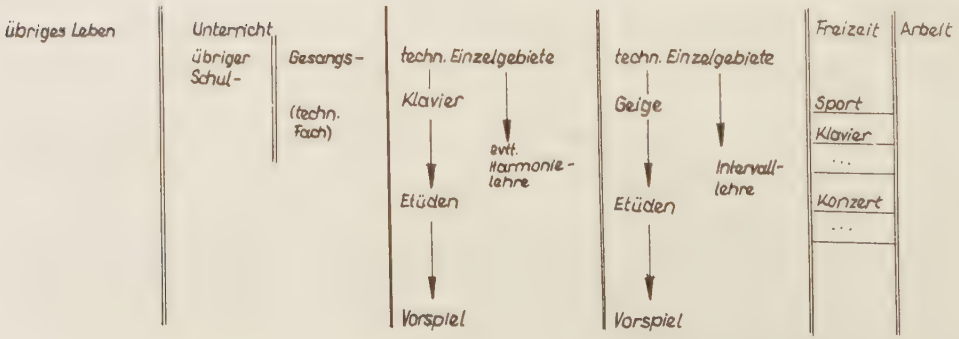


Abb. 2 **mechanisches Lernen (Dilettant)** *Trennung aller Bereiche*



Die Abb. 1 habe ich der schematischen Darstellung des Studiengangs am "Bauhaus" nachempfunden. Das bot sich vor allem durch die Vergleiche zur "sachlichen" Musik an, die besonders der Jöde-Kreis, aber auch KESTENBERG z.B., immer wieder zog. In der Zeichnung, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, soll zum Ausdruck kommen, daß beim "organischen" Lernen und Leben, die "Einheit aller Bereiche" sich als konzentrische Kreise um den Mittelpunkt der Musik aufbauen. Im Mittelpunkt stehen Komponist, Virtuose (der hier natürlich nicht "Lohnarbeiter" ist) und Instrumentenmacher. Der Laie nähert sich von den äußeren Ringen her so weit wie es seine Fähigkeiten zulassen diesem innersten Kreis. Auch die Künstler des innersten Kreises sollen den Weg von außen nach innen gehen. "Dem Wesen der Musik kann man aber von jeder Stelle aus nahe sein"[3/26].

In der "Vorlehre" des Bauhauses wurden die Schüler mit den Grundproblemen der Gestaltung konfrontiert. Gerade diese "Vorlehre" wurde kunstpädagogisch wirksam. Auch die "Vorlehre" in der Musik mit der "Gehörbildung" und den "Erfindungsübungen" ist von ähnlich großem Gewicht. Man nahm an, daß zuerst - sei es bei Erwachsenen, sei es bei Kindern - die organische Kraft (schon zwischen zwei Tönen), in sich "erlebt" und nach außen gestellt werden müsse.

Die Töne galten als "musikalische Organismen"[6/92]. Mit dem Erleben ihrer "Spannung" glaubte man schon in elementarster Weise das Innermenschliche zu bilden. (s. Kap. VI) In der "Vorlehre" ging es also nicht um eine Verbesserung sensueller Fähigkeiten (wie uns heute die musikpsychologischen Tests von damals erscheinen), sondern um ein Aufbauen des Lebens und der Kultur von seinem "Urgrund" her. Die "Vorlehre" war deshalb für das Menschwerden aller unabdingbar und wurde damit als Teil des Lebens begriffen, der so notwendig ist wie essen und trinken.

"Hören" und "Chor" habe ich in die Mitte des Gesamtkreises eingeordnet, um die weiterfortgeschrittene Arbeit etwa im mehrstimmigen Singen und im "tätigen" Musikhören zu illustrieren. Beide Bereiche sollen sich im "tätigen Vollzug" wechselseitig ergänzen. Sie sind natürlich schon von Anfang an - auch schon in der Vorlehre - in elementarster Form gefordert. Dasselbe gilt für die Beschäftigung mit Instrumenten, die als "Vorinstrumente" (s. Kap. VI) auch schon in der "Vorlehre" ihren Platz haben. Das regelrechte Erlernen der

Instrumente kann jedoch erst in relativer Nähe zum innersten Kreis erfolgen, da nur besonders Begabte,und diese erst nach der Vorlehre,Zugang zum Instrument haben. Dabei soll der Instrumentalschüler wie in den Handwerkszünften in einer "Handwerkslehre", die wieder mit den Hauptbereichen Chor und Hören verbunden ist,Schritt für Schritt in seine Aufgabe hineinwachsen. (Vor allem in den Landerziehungsheimen hatte man ein solch ausgebildetes Konzept.- Aber auch die allgemeinen öffentlichen Ausbildungsstätten sollten nach diesem Konzept ausbilden.)

zu Abb. 2

Das Musikleben mit seinem "klaviermäßigen Denken" zeichnet sich im Gegensatz zum "erneuerten" Musikleben, durch die Trennung aller Bereiche aus. Die Beschäftigung mit Musik ist für den Laien in besonderen Schubkästen seiner Freizeit einsortiert. Die Freizeit selbst ist von der Arbeit getrennt (s. rechte Spalte). Die "Schubkästen" Klavier und Konzert lassen sich ohne weiteres durch andere Freizeitbeschäftigungen, die nichts mit Musik zu tun haben müssen, füllen. Sie können ebenso gut leer bleiben. Überhaupt hat die Musik mit dem übrigen Leben (s. linke Spalte) nichts zu tun. Weil man diese Trennung der "Buchschule" allgemein anlastete, habe ich auch den Unterricht vom Leben getrennt dargestellt. Der Gesangsunterricht steht neben dem übrigen Schulunterricht als ein technisches Fach isoliert da. Es könnte ohne weiteres ersetzt oder auch ersatzlos gestrichen werden, ohne daß im Leben des Dilettanten irgendeine Änderung einträte (zur Musik und den Instrumenten in der Schule ausführlich in Kap. VI). Das,was bisher gesagt wurde, gilt auch für einen möglichen Klavier- oder Geigenunterricht. Beide Instrumente boten sich wegen ihrer führenden Stellung vor allem auch als Dilettanteninstrumente f diese Skizze als Beispiel an. Übereinstimmend wird bei beiden Instrumenten der Unterricht vom Ziel des Vorspielens der "Kunstwerke der Zeit" bestimmt und über Etüden erreicht, die aber als musikalisch unzureichend galten und entsprechend lediglich Wegstation sind. Da das "Erleben" im Sinne der Reformpädagogen durch die Trennung vom Leben nicht Teil des Unterrichts war, galt der Instrumentalunterricht als "technisches Einzelgebiet". Erlernte ein Dilettant das Klavierspiel, wurde er manchmal auch in der Harmonielehre, aber nicht z.B. in der Intervallehre unterrichtet. Bei der Geige war zwar die Intervallehre obligatorisch, dafür fehlte die Harmonielehre usw. Das bedeutet,in dem "technischen Einzelgebiet" wurde die Musik selbst noch ge-

teilt und ganze Bereiche von ihr mißachtet.

Zusammenfassend:
Das "mechanische Lernen" des Dilettanten mit der Trennung aller Bereiche wurde als Folge des kranken Musiklebens mit seiner "mechanischen Gesinnung" gesehen. Das organische Lernen des Laien zielte dagegen auf ein sinnerfülltes Leben durch Musik. Organisches Lernen gehörte zum Bau des organischen Musiklebens. Damit war die "Volksbildung" eines "singenden Volks" gemeint. Im Bauhaus stand alles unter dem Primat der Architektur, hier steht alles unter dem Primat der "humanen" Musik.

Die Funktion des staatlichen Bauhauses Dessau übernahm in der Musik das Musikheim Frankfurt/Oder.

Das Musikheim war zunächst als erste Baustufe für die Pädagogische Akademie in Frankfurt geplant worden. Träger und Anreger war das preußische Kultusministerium. Der damalige Minister BECKER berief G. GÖTSCH zum Leiter des Musikheimes. GÖTSCH war einer der führenden Sprecher der Jöde-Bewegung (s. dazu und zum politischen Hintergrund ausführlich HODEK, bes. S. 213 ff.).

Hauptaufgabe des Musikheimes war die Fortbildung und die Einarbeitung der preußischen Volksschullehrer in die Richtlinien von 1927 (zu diesen s. Kap. VI). Daneben sollten aber auch "musikalische Laienführer aller Volksschichten"[3/32a] ausgebildet werden. Schließlich strebte man eine "tätige" Beziehung zu den Musikinteressierten am Ort an. Wesentlich im Sinne der organischen Gemeinschaftserziehung war der Heimcharakter. "Ruhiges Zusammenwirken, klare Lebensordnung und eine reine Heimatmosphäre werden die besten Grundlagen für gemeinsames geistiges Schaffen bilden"[3/32b]. Das Musikheim zeigte sich schon in seiner Architektur dieser "Bauidee" verpflichtet. "Der Architekt Otto BARTNING hat sich in die Ideen des Leiters eingelebt und einen Bau geschaffen, der in seiner ganzen Gruppierung und äußeren Haltung das weghafte Schreiten im Raum zum Ausdruck bringt, und die Kursusteilnehmer bestätigen, daß sie ganz im Banne dieser Räume und rhythmischen Raumfolge leben".[3/32c]

Nicht nur die "sachliche" Musik war also funktionsgerecht im Sinne der organischen Gesinnung auf den Bau des Musiklebens gerichtet. Schon das "Gehäuse" sollte die beteiligten Menschen auf den organischen Musikbegriff in seiner "rhythmischen Vitalität" in elementarer Weise hinweisen. Aus der "Ganzheit" des Seins leitete sich diese Forderung ab und betraf alles, Gegenstände, Musik,Menschen ... Auch die Instrumente mußten entsprechend organisch und elementar den Menschen ihre Funktion für das Musikleben zeigen. Ihre Funktion geht deshalb über den reinen Werkzeugcharakter zur "Herstellung" eines ästhetischen Produkts hinaus - so wie die Architektur des Musikheims nicht nur rein zweckrational "ein Dach über den Kopf" bot. Der Bau des Musiklebens bedeutete im Grunde eine Pädagogisierung der "Mitwelt".

Der Instrumentenbegriff korrespondierte mit dem pädagogischen Musikbegriff. Der Instrumentenmacher mußte wie der Komponist oder der Musizierende unter dem Primat des organischen Elementarismus am Bau des Musiklebens mitschaffen.

1.1.4 INSTRUMENTENBAU

> "Wie es uns unbedingte Notwendigkeit erscheint, daß Komponist und Musizierende eng zusammengehören, daß das Werk eines schöpferisch tätigen Menschen von einem Kreis Gleichgesinnter getragen werden muß, so meine ich, ist es ebenso notwendig, daß die Instrumentenmacher und die Spielleute gemeinsam ihren Weg gehen müssen, auf daß sie voneinander und aneinander lernen und die Kunst beider *einer* Quelle entspringe. Komponisten, Musizierende, Instrumentenmacher, das sollten nicht drei Polaritäten sein, sondern sie sollten im festen Bunde miteinander stehen, gemeinsamen Dienst an der Musik zu vollziehen, einander liebend helfend im Wachsen und Werden."3/33)

Als man das Musikheim Frankfurt/Oder 1929 eröffnete, bot sich dort die ideale Gelegenheit, diese Zusammenarbeit zu verwirklichen. Tatsächlich schwebte dem Instrumentenbauer HELLWIG eine Instrumentenwerkstatt in Verbindung mit dem Musikheim vor. Er ging dann aber als "Lehrling" nach England zu DOLMETSCH. Die "Instrumentenversuchswerkstätte", die im Heim eingerichtet wurde, leitete GOFFERJE.

In dieser Werkstatt sollten endlich zu der artgemäßen Musik auch die artgemäßen Werkzeuge - oder organischer ausgedrückt - die "Sprechorgane der Musik"[3/34] "entdeckt" werden. Die Orchesterinstrumente waren ungeeignet, da sie "nicht singen" wollten, ihr Kunstcharakter war die Hemmschwelle für Laien, ihr Klangsinn entsprach nicht der Sachlichkeit. Auf der anderen Seite gab es außer der Laute - die mehr oder weniger von der Gitarristik bzw. vom Historismus aufgesogen war - kaum ein brauchbares Laieninstrument. Durch die Laute war man zunächst an Saiteninstrumenten interessiert gewesen, die aber beinahe alle nicht die erwünschte Breitenwirkung erreichten.

Stattdessen erfreuten sich in weiten Volkskreisen die gitarristischen Instrumente besonders großer Beliebtheit. In der Versuchswerkstatt im Musikheim sollten "richtige und einfache Typen von Volksinstrumenten"[3/35] gefunden werden. In ihnen mußte "das Streben der Zeit nach höchster Einfachheit der Linienführung Ausdruck finde(n)"[3/36], d.h., sie mußten die organische Gesinnung in doppelter Beziehung anschaulich machen, in ihrer äußeren Form und in ihrem Klangsinn. Die Tendenz der Architektur, in der die "sachlich betonte, alle Ästhetik beiseitelassende Zweckarchitektur als Kunstwerk bleiben wird",[3/37] sollte auch für Musik und für die Werkzeuge angestrebt werden.

Eine Versuchswerkstatt wie die im Musikheim war ein Ort, wo Prototypen entwickelt, aber nicht die Instrumente in der benötigten Stückzahl hergestellt werden konnten. Man dachte daran, die Musterinstrumente für die Serienfertigung an die Industrie zu geben:

> "Das gesamte Gewerbe braucht ( ) nicht ausgeschaltet zu werden, sondern kann sich nach diesen Typen richten und sogar gewinnreiche, neue und klare Aufgaben und einen durch ehrliche Werbung teilnehmender Musikerzieher ständig erweiterten Abnehmerkreis finden."3/35)

Das Bestreben des Musikheims ist vergleichbar mit der Herstellung von Gebrauchsgegenständen im Bauhaus. Daß man dem Industrieprinzip nicht steuernd entgegenwirken konnte, wenn die Gegenstände (oder die Instrumente) als Prototypen für die Industrie das Bauhaus verließen, darüber machte man sich keine (oder zu wenig) Gedanken. Man wollte mit dem "Design" volkaufbauende Kulturwerke schaffen, ließ es aber zu, daß die Werkzeuge genauso entfremdet hergestellt, vertrieben und konsumiert wurden wie die Formen "mechanischer Gesinnung".[3/38]

1.1.4.1 EXKURS: "SELBSTBAU" VON INSTRUMENTEN

Ulrich GÜNTHER vermerkt: "Über die Möglichkeit, Kinder Instrumente selbst bauen zu lassen, wurde kaum diskutiert."[3/39] Gleichsam als Ausnahme nimmt er 3 Aufsätze auf, die sich während der national-sozialistischen Herrschaft mit dem Bau von Instrumenten (aber mit Erwachsenen) beschäftigten. Tatsächlich muß in weit größerem Rahmen der Selbstbau von einfachen Instrumenten Gegenstand pädagogischer Diskussion gewesen sein. Angekündigt wurden in der Reihe: Praktische Musik in Kindergarten und Hort - die im Auftrage des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht in Berlin herausgegeben wurde und 1932 erschienen ist - 2 Hefte von 15 vorgesehenen, die sich mit Instrumentenbasteln beschäftigten:

Heft 7: Charlotte BLENSDORF "Kinder machen Flöten und lernen horchen und musizieren". Dieses Heft wurde allerdings noch intern umgearbeitet und hieß dann "Kinderorchester". Die Verlagsankündigung[3/40] dazu:

> "Dieses Heft gibt praktische Anleitungen, wie Kinderverse und Kinderspiele musikalisch sinnvoll und zur Freude der Kinder von Schlag- und Melodieinstrumenten unterstützt und begleitet werden können,und wie schließlich ein richtiges Orchester entsteht. Kleine Partituren zeigen die Verwendungsmöglichkeiten von Kinderinstrumenten jeglicher Art."

Heft 12 von Waltraut LÜPKES hieß "Instrumentenbasteln". Die Verlagsankündigung:

> "Die Selbstanfertigung von Kinderinstrumenten führt mehr handwerklich eingestellte Kinder zur Musik, während musikalische, aber manuell ungeschickte Kinder im Handwerklichen profitieren können. Das Instrumentenbasteln ist also von besonderer *pädagogischer Bedeutung*. Dieses Heft enthält aus zahlreichen Erfahrungen geschöpfte praktische Anweisungen zur Herstellung verschiedenster Schlaginstrumente (Trommeln und Pauke) und Melodieinstrumente (Eintongeige). Photographien und Zeichnungen ergänzen die anschaulichen Beschreibungen."

Auch im Heft 6 (s.u.) über Kindermusikinstrumente, das z.T. Anregungen zum Selbstbau enthält, wurde durch den Autor H. GRÜGER auf dieses "demnächst" erscheinende Heft verwiesen. Offenbar ist es jedoch nie erschienen, obwohl es fertig konzipiert war. Bis September 1932 waren von den 15 geplanten

10 Hefte erschienen, die übrigen 5 fielen dem "Umbruch" (1933) zum Opfer. Genauso erging es GOFFERJEs "Dokumentensammlung" über Möglichkeiten der "Selbstherstellung von Musikinstrumenten", die er im Mai 1932 für den Sommer desselben Jahres ankündigte.[3/41] Auch im Rahmen von ORFFs elementarer Musikübung sollte von L. HIRSCHFELD-MACK ein Bastelbuch erscheinen, das ebenfalls ca. 1932/33 fertiggestellt war. TWITTENHOFF vermittelte in seiner Einführung zum Orff-Schulwerk und in der Zeitschrift für Hausmusik 1935 den Eindruck, als sei dieses Buch im Handel. Da es sich bibliografisch nicht nachweisen läßt, wie im übrigen auch die zwei anderen genannten "Bastelbücher", wird es nie erschienen sein. Man kann dafür mehrere Gründe vermuten:

1. Im Fall des Zentralinstituts der Weimarer Institution war es wohl wegen genereller "politischer Bedenklichkeit". Dafür spricht auch, daß Neutrales, wie das "Kinderorchester", nicht mehr erschienen ist.

2. Im Fall des Orff-Instrumentariums entsprach dieses nicht der deutschen "Rassenseele", war also nicht "artgemäß" (SONNER). Es wurden aus der Sicht der neuen Machthaber hier vor allem die Instrumente "des vorderasiatischen Mischlingtums"[4/60] gepflegt.

3. Der 3. Grund wird der für alle überwiegende gewesen sein: Die Instrumentenindustrie hat sich erfolgreich gegen das "Instrumentenbasteln" zur Wehr gesetzt, weil sie eine wichtige Einnahmequelle durch die Kinderinstrumente schwinden sah.

Daß auch Pädagogen sich genötigt sahen, der Instrumentenindustrie zum Nutzen zu sein, um Ideen durchzusetzen, zeigt GÜNTHER, wenn er Walter DIEKERMANN zitiert, der 1936 das Instrumentenspiel motivierte mit "der nötigen Arbeitsbeschaffung für die schwer kämpfende Musikinstrumenten-Fabrikation".[3/42]

Die Industrie bot einfache Instrumente als "Kinderinstrumente" an, die größtenteils ohne weiteres von Kindern hätten "gebastelt" werden können. Das hätte neben dem didaktischen Nutzen, den man im "Instrumentenbasteln" sah, auch die Möglichkeit gebracht, möglichst vielen Kindern mit geringstem finanziellem Aufwand ein Instrument in die Hand zu geben. Denn man darf nicht vergessen, daß in der Zeit der "Notverordnungen" (um 1930) sehr viele Menschen mit weniger als dem errechneten Existenzminimum auskommen mußten, so daß selbst die An-

schaffung einer Blockflöte für viele Eltern eine finanzielle Überforderung bedeutete.

Zwar erschienen keine "Bastelbücher",aber es fanden Kurse für Multiplikatoren statt. Die Musikabteilung im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht veranstaltete "Kurse, die zur Selbstanfertigung von Bambusflöten anleiten".3/43) Solche Angebote wurden auch noch während des Dritten Reiches gemacht. Willi KÖHLER berichtete 1936:

> "Mit den Teilnehmern der vom Zentralinstitut für Erziehung und und Unterricht in Gemeinschaft mit der Hochschule für Musikerziehung veranstalteten Singlager habe ich ebenfalls Blockflötenbau betrieben...".3/44)

In der Versuchswerkstatt des Musikheims in Frankfurt/Oder hatte GOFFERJE allerlei Instrumente aus Alltagsmaterialien und Abfallprodukten hergestellt.3/45) Diese einfachen Instrumente bereicherten den Bestand im Musikheim. Ein Teil ging an arme Schulen der Umgebung (also vor allem Volksschulen auf dem Land). Im Musikheim wurden Fortbildungskurse für Volksschullehrer angeboten, so daß gelegentlich besonders in Jungenklassen eine "Bastelstunde" vorgekommen sein mag.

Das Basteln von Bambusflöten erlebte sogar eine Art Hochkonjunktur, so daß sie GOFFERJE 1932 offenbar unheimlich wurde:

> "Ich verkenne nicht die köstliche und starke Verbindung zwischen Spieler und seinem selbstgebastelten Instrument. Trotzdem tut Warnung Not. Die Bambusflöte muß naturnotwendig mangelhaft sein und erschwert erfahrungsgemäß den Anschluß an das Spiel der regelrechten Blockflöte."3/46)

In GOFFERJEs Äußerung schwingen die "zwei Seelen, ach in (s)einer Brust". Denn einmal stellte man sich vor, daß der Laie auch sein eigener Instrumentenbauer sein sollte; zum zweiten mußten diese Instrumente aber zugleich objektives Bildungsgut sein. Ein mangelhaftes Instrument hat keinen Bildungswert. Das hätte nur dasjenige selbstgebaute, das wenigstens den Weg zu den objektiven Bildungsgütern freimacht.

2. ORGANISCHE VOLKSINSTRUMENTE KONTRA MECHANISCHE MASSENINSTRUMENTE

> "Die Jugendmusikbewegung zieht immer weitere Kreise, nicht nur nach außen, sondern auch nach innen. Notwendigerweise muß die Frage der Instrumente einmal an sie herantreten."3/47)

Das passierte dann in völlig unerwarteter Weise und so, daß man sich "der Frage des Instruments als solchem"[3/47] zwangsweise gegenübersah.

Die Versuchswerkstatt wurde in einem "Gutachten über die Eignung der Mundharmonika als Schüler-, Orchester- und Volksinstrument" anvisiert, um der Gefährdung durch ein gitarristisches Volksinstrument zu begegnen.Sie war eine Reaktion auf die Werbekampagne für Mundharmonikas. Das Gutachten, das übrigens vernichtend ausfiel, hatte GÖTSCH auf "Anforderung" dem preußischen Kultusministerium 1929 eingereicht.

Es schien sich jetzt zu rächen, daß im Jöde-Kreis, nachdem man die Laute als Thema abgeschlossen hatte, das Instrument ganz im Schatten der Stimme stand, entsprechend "tappten" die Laien bei den Instrumenten "noch sehr im Dunkeln".[3/48)]

Den Laien war aber nicht ihr Bedürfnis nach Instrumentenspiel abhanden gekommen. Da sie keine Kriterien entwickelt hatten, blieben Auswahl und Instrumentierung von Zufälligkeiten abhängig, z.B. davon,welche Instrumente gerade vorhanden waren. "Musiziereifer" und Unkenntnis ergaben "klangliche Ungetüme".[3/48)]

> Z.B. Instrumentengruppen, die eher als Regel angesehen werden müssen als als Ausnahme "mit 10 Geigern, 1-2 Bratschen, 1 Celli - sten, 6 Lautenisten, die im Schweiße ihres Angesichts den Baß zupften, dazu gesellt womöglich 1 Klarinette und 1 Flöte, und noch 1 - 2 Czakanflöten, die nur bei Stücken in G- und D-Dur mitspielen können."3/48)

2.1 JÖDE-BEWEGUNG UND HARMONIKABEWEGUNG

In dieser Situation wurde seit 1927 die "Harmonika-Bewegung"[3/49] aktiv, die sich als Volksbewegung darstellte. Nun hatte das Wort Bewegung in den 20-er Jahren einen besonderen Klang. Es gab eine Vielzahl von "Bewegungen", wie z.B. "Jugendbewegung", "Arbeitsschulbewegung", "Volksbildungsbewegung", "Lautenbewegung" usw., die alle ihre Lebenskraft aus einer "letzten Einheit" bezogen, der"Einheit eines neuen Ideals vom deutschen Menschen und von einer höheren geistigen Volkskultur".[3/50]

Für den Jöde-Kreis drückte das Wort "Bewegung" die Dynamik organischer Gesinnung aus, die zur "Erneuerung des Musiklebens aus dem Geist der Jugend" drängte, eines Musiklebens, in dem die Menschen sein dürfen, also glücklich sind.

Die Harmonikabewegung wollte, jedenfalls nach eigenem Bekunden, ebenfalls die Menschen durch Musik glücklich machen und eine Gemeinde Gleichgesinnter schaffen. Dabei hatte sie es schon weit gebracht:

> "Sie hat ungezählten Millionen der Erde Instrumente in die Hand gegeben, die Schlüssel sind, um einen Zugang zu höheren Lebenssphären zu öffnen,und die kommende Geschlechter ebenso suchen werden wie die vergangenen."3/51)

Für den Jöde-Kreis war klar, daß die Harmonika-Bewegung mechanischer Natur war und sich nur geschickt den Reformbegriff ausgeliehen hatte, um ihre Produkte zu verkaufen.

Wenn die Jöde-Bewegung die Harmonikabewegung erbittert bekämpfte, dann, weil es ihr um mehr ging als bloß um die Frage Mundharmonika oder nicht? Für sie stand der Sieg ihrer Bewegung auf dem Spiel, es war also eigentlich die Frage: Sein oder Nichtsein.

Der erbitterte Kampf zwischen dem Jöde-Kreis[3/52] und der Harmonikabewegung setzte sich sogar gegen öffentliche Verlautbarungen im Dritten Reich bis 1941 fort.[3/53] Dieser Kampf endete erst mit dem Sieg über die Mundharmonika (jedenfalls als Bildungsmittel), was praktisch bis heute wirksam geblieben ist.[3/54]

Jödes Schritt nach Trossingen,3/55) nach dem 2. Weltkrieg zeigte, daß die festgefügte Musikanschauung durchbrochen und der philosophische Kern der Bewegung gesprengt war. Jöde wurde für seine Tat von den "Musischen" heftig kritisiert, vielleicht weil man unterschwellig ahnte, daß damit das Ende der musischen Erziehung erreicht war. Allerdings errichtete Jöde in Trossingen wieder seine eigene Bewegung, die vom Vokabular bis zu den polyphonen Stücken ihren Meister erkennen läßt.

2.1.1 VOLKSINSTRUMENT MUNDHARMONIKA?

Die Harmonikabewegung stellte die Mundharmonika als Volksinstrument dar, vor allem mit der Argumentation, daß sie weit verbreitet, billig und transportabel sei, daß sie eben gerne gespielt würde und unentbehrlich geworden sei. Sie sei geeignet als Schüler-, Volks- und Orchesterinstrument. Mit ihr liessen sich alle musikalischen Bedürfnisse befriedigen. Man könne sich auch großen Kunstwerken nähern, die Kluft zwischen Musik und Volk könne verschwinden, kurz die Mundharmonika sei das "wahre" und "eigentliche" Volksinstrument, das durch die Harmonikabewegung der Hohner AG in die richtigen Bahnen gelenkt würde.
Dem versuchte GÖTSCH in seinem erwähnten Gutachten zu begegnen.

> "Eine ganze alte Volks- und Kindertradition der Selbstherstellung von Instrumenten ist im Jahrhundert der Industrialisierung zerbrochen, und nun versucht die Industrie selbst, allerdings aus vorwiegenden Gründen des Profits, die Führung in diesen Fragen in die Hand zu bekommen."3/56)

Die Mundharmonika war für den Jöde-Kreis so etwas wie eine mit klaviermäßigen Absatztechniken potenzierte Gitarristik. Es wurde sogar eine Steigerungsform für mechanische Gesinnung gefunden: die "Mundharmonikagesinnung".3/57)

> Nicht nur der Jöde-Kreis lehnte die Mundharmonika ab. Unter dem Eindruck der "Harmonikabewegung" überschrieb Kurt Tucholsky 1927 einen Aufsatz "Harmonika", der etwas von der Art der neuen Sachlichkeit in der Malerei hat. Die Mundharmonika war im ersten (und zweiten) Weltkrieg das Instrument des "Landsers" gewesen. Tucholsky setzte sie mit dem Krieg gleich: "Ihr Geblase hat so etwas Dußlig-Trauriges ... die Töne waren leer, Stumpfsinn war darin, Langeweile und jenes grenzenlose Gefühl: Was sollen wir eigentlich hier? Warum ist das alles?" Der Krieg ist "endlos, sinnlos, leer wie die Musik einer Mundharmonika".

Zwar paßte dieses Volksinstrument Mundharmonika in den Rahmen dessen, was den Begriff Volksinstrument im 19. Jahrhundert geschaffen hatte, nämlich die hierarchische Abgrenzung zu den Kunstinstrumenten, aber man sah im Jöde-Kreis die Gefährdung, die von einer sich volksmusikalisch gebärdenden Bewegung ausging. Der Begriff "Volksinstrument" suggerierte dem Volk, daß es sein Instrument sei, mit dem es sich verwirklichen könne. Vermutlich hätte die Jöde-Bewegung, ohne den Druck der Harmonikabewegung, wie ORFF den Begriff "Laieninstrument" vorgezogen, weil er sich nicht so leicht in Richtung Gitarristik mißverstehen ließ, aber nun wurde ihnen der Begriff Volksinstrument, der für die Leute, wenn auch nicht eindeutig so aber "griffiger" war, von der Harmonikabewegung aufgezwungen. Die Jöde-Bewegung mußte es als ihre Aufgabe ansehen, sich abzugrenzen von dem "falschen" Volksinstrumentenbegriff und zeigen, was ein "echtes" Volksinstrument ausmacht und was es leisten muß, um in der Volksbildung zur Erneuerung des Musiklebens tauglich zu sein.

Erfahrungen hatte man in gewisser Weise schon in der eigenen Entwicklung mit der Gitarre und Laute gesammelt. Allerdings war es längst nicht so einfach, wie es bei der Gitarre und Laute gewesen war, wo man ja ohne weiteres dem Laien ein "höherwertiges", aber sonst in Preis, Größe usw. gleiches Saiteninstrument anbieten konnte. Diesmal stand man einem Instrument gegenüber, das billig und "taschengerecht" war, dem GÖTSCH zwar verschiedene Instrumente entgegenhalten konnte, aber nicht *das* Volksinstrument. Die Blockflöte existierte bisher nur als das handwerklich hergestellte Barockinstrument, das preislich gegen die Mundharmonika überhaupt nicht bestehen konnte. PFANNENSTIEL nannte Mindestpreise für die Blockflöte, die so hoch lagen wie das errechnete Existenzminimum für einen Monat.

Der wirtschaftliche Gesichtspunkt war überhaupt eine große Gefahr. Nicht nur weil sich große Teile der Bevölkerung aus Armut fast kein anderes Instrument mehr leisten konnten als die Mundharmonika, sondern auch weil der Staat dringend auf Exporte angewiesen war und die Harmonikaindustrie als "eine ausgesprochene Exportindustrie"[3/58] dastand - ganz abgesehen von dem Inlandgeschäft. Die Harmonikaindustrie hatte sich insgesamt krisenfester gezeigt als andere "Industrien des Musikinstrumentengewerbes".[3/58]

Die Harmonikabewegung startete eine beispiellose Werbekampagne auf musikalischer, ökonomischer und gesellschaftlicher Ebene. Die Fa. Hohner AG versuchte auch offiziell ihr Instrument als Schüler-, Orchester- und Volksinstrument anerkannt zu bekommen und forderte entsprechende Gutachten der Länder an, die in Süddeutschland durchaus positiv ausfielen.

Neben der Zeitungswerbung, vor allem auch in Musikpädagogischen Zeitschriften[3/59)], unterhielt Hohner Werber, die in Schulen vortrugen, und er veranstaltete Werbekonzerte, wo Harmonikachöre ihre Tauglichkeit für große Musik damit beweisen sollten, daß sie z.B. Werke von BEETHOVEN und GRIEG spielten.

Die Mundharmonika von 1927 war ein diatonisches Instrument, das beim Blasen die I. Stufe und beim Saugen die V. Stufe mitlieferte. Jedes Lied erhielt also sofort einen harmonischen Unterbau. Erst später wurden auch die chromatischen Ein-Ton-Instrumente gebaut. Die Mundharmonikaorchester wurden mit beiden Typen und anfangs nur mit den diatonischen bestückt. Diese Orchester spielten in der Regel Stücke aus Sinfonien und Opern schon in Ermangelung eigener Kompositionen. Natürlich ist nicht die Klangwirkung eines Sinfonieorchesters zu erreichen. Doch schien damals das harmonische Gerüst eines Mundharmonikaorchesters für die "Leute" die Funktion eines Konzertes gehabt zu haben,und sie konnten sich selbst als Orchestermusiker betätigen. Wenn man nicht in einem wirklichen Orchester saß, sollte es doch orchestral vollwirkend klingen, was man reproduzierte. Anders ist die Popularität dieser Mundharmonikaorchester kaum zu erklären, die so groß war, daß in nur 3 Jahren (1927 - 1930) in Deutschland mehr als 5.000 Mundharmonikaorchester[3/60)] entstanden. Ein Bericht in der renommierten Berliner Tageszeitung "die Vossische Zeitung" vom 21.11.1930 gibt einen Einblick:

> Die Presse zur Mundharmonika.[3/61)]
>
> "Strauß und Wagner auf der Mundharmonika".
>
> Das Volksbildungsamt Prenzlauer Berg veranstaltete gestern im Saalbau am Friedrichshain einen musikalischen Abend, zu welchem der Mundharmonikaverein "Stern" und der Mandolinenklub "Legato" eingeladen waren. Mundharmonika und Mandoline sind volkstümliche Instrumente und so war es nicht verwunderlich, daß die Veranstaltung sehr zahlreich besucht war. Was die Vereine, zuerst getrennt, später gemeinsam, boten, war "Kunst aus dem Volke". Berufsmusiker hätten nichts besseres leisten können, als diese Vereine, deren Mitglieder durchweg berufs-

tätig sind. Mit Stolz erklärte der Dirigent des Mandolinenklubs, daß ein Schmied, mehrere Schlosser und Tischler zu seinen besten Mitgliedern zählen. Der Mundharmonikaklub brachte zunächst Richard Wagners Vorspiel zu "Lohengrin" zu Gehör und dann Strauß "An der schönen blauen Donau". Dann nahm der Dirigent des Mandolinenklubs den Platz am Dirigentenpult ein und unter seiner Leitung wurden "Wolgaklänge"und die Fantasie aus dem"Zigeunerbaron" flott und sauber gespielt . Später spielten beide Vereine gemeinsam den "Einzug der Gladiatoren" und die Ouvertüre aus der Operette "Im Reiche des Indra". Die nicht endenwollenden Beifallstürme zwangen die Konzertierenden zu immer neuen Zulagen. Es ist dem Volksbildungswerk Prenzlauer Berg hoch anzurechnen, daß es eifrig bemüht ist, dem werktätigen Volk und den unzähligen Arbeitslosen des öfteren solche Veranstaltungen zu bieten und sie so eine Stunde den bitteren Daseinskampf vergessen zu lassen."

2.1.2 DIE "MUNDHARMONIKAGESINNUNG" - FAKTOREN FÜR EIN MECHANISCHES INSTRUMENT

Musik auf der Mundharmonika (und Mandoline), den "volkstümlichen Instrumenten",ist "Kunst aus dem *Volke*",unterstützt vom "*Volks*bildungsamt" (die Vossische Zeitung).

Der Jöde-Kreis war gründlich anderer Ansicht. Mehrere Faktoren machten für ihn dieses Instrument als Volksinstrument indiskutabel.

1. Es ist Industrieprodukt und als solches "ein Kind des 19. Jahrhunderts", Fertigung und Vertrieb gehorchen Marktmechanismen. Die Herstellung "geschieht aus Gründen des Profits"[3/62)]
2. Es hat keine musikalische Tradition, "die aus dem Volke" stammt. "Das Volk greift aus Mißverständnis zur Mundharmonika".[3/62)] Das latente Bedürfnis nach Volksinstrumenten wird von der Industrie vordergründig gestillt. Der Griff nach der Mundharmonika geschieht aus Ratlosigkeit.
3. Ihr Klang
   Instrumente mit durchschlagender Zunge, also Akkordeon wie Mundharmonika, haben einen Ton, in dem sich "weichliche Sentimentalität ihres unaufhörlichen Vibratos mit einer leisen, aber schneidenden Schärfe (verbindet). Als *ein*

Orgelregister unter vielen hat diese Klangart ihre Berechtigung; dauernd für sich gehört, verbildet sie das Ohr ganz einseitig".[3/63] Wenn ganze Mundharmonikaorchester spielen, ergibt "die Summierung lediglich eine Klang-Verdickung, einen Klangschlamm, nicht aber einen Organismus, in dem verschiedene Organe zusammen ein höheres Ganzes bilden."[3/63]

4. Weil die Mundharmonika gleich mit der "Orchesterfülle" einhergeht, steht sie dem "Wesen des Volksliedes" entgegen. Denn das Volkslied kommt aus einem "melodischen Empfinden" und nicht aus einem harmonischen. Die Akkorde der Harmonium-Instrumente entsprechen den "klanggesättigten Volksweisen der verbürgerlichten Spätzeit"[3/64]. "Unsere besten Volkslieder können wir auf ihnen gar nicht wiedergeben, da sie durch die Harmonisierungen verfälscht würden."[3/64] Mundharmonikas sind Akkordinstrumente, die zur Melodie gleich den homophonen Begleitsatz als "erstarrte Schemata"[3/64] mitliefern. Bei der diatonischen Mundharmonika treten alle "Melodien in Klang gehüllt"[3/63] auf.

> "Die Mundharmonika ist eben eine Maschine, die nicht nur einen fertigen Ton, sondern auch eine fertige Klangfolge anbietet und daher höchstens zur klanglichen Dumpfheit, nicht aber zur geistigen und spielerischen Freiheit erzieht."3/63)

Das später auch hergestellte chromatische Instrument hat aber "andere Mängel nicht beseitigen können, vor allem nicht den fehlenden Unterdominant-Akkord der 4. Stufe. Die Mundharmonika ist zumindestens ein unmusikalisches Instrument, solange sie diesen Mangel hat. Sie erzieht somit zu schlechtem musikalischen Empfinden."[3/65]

5. Orchesterwerke auf der Mundharmonika zu spielen, zeigt gleich mehrere Sünden:
   a) Verfälschung des Werks in gewöhnlich "absoluter Ahnungslosigkeit für die Zusammenhänge von Klangwelt, Gestalt und Geist eines musikalischen Gebildes und eine schlimme Ehrfurchtslosigkeit gegenüber Werk und Meister ... Eine Popularisierung hoher Schöpfungen, die deren Wesen antastet, ist unter keinem Betracht zu rechtfertigen."[3/66] Durch den Aufbau der mitlaufenden 1. und 5. Stufe ist es notwendig, viele Füllstimmen zu verwenden und ständig Terzen und hohle Quinten mitlaufen zu lassen. Die Melodie oder die thematische Aufgabe wird nur an wenige

führende Instrumente vergeben.

> "Der Einzelspieler in einem solchen "Orchester" hat keineswegs die Ohren frei, auf die Mitspieler zu horchen, und so fehlt die feinste erzieherische Wirkung des Zusammenspiels, und es bleibt lediglich der Klangrausch der Tonmasse übrig. Das ist aber keine musikalische, sondern mehr eine hypnotische Wirkung von zweifelhaftem Wert."3/67)

b) Hier spiegelt sich ein Verhalten wider, das die "kranke Musikpflege" überhaupt zeigt. Die Mundharmonikaorchester zeigen das Bild des "Dilettanten".Sie zeigen, was sie technisch können, wie virtuos sie sind. Sie dokumentieren ihre Leistungsfähigkeit damit, daß sie mit "richtigen Orchestern" wetteifern können. Das Mundharmonikaorchester kann jedoch nur der "falschen" Gesinnung, dem Mechanischen nacheifern. Maßstab ist die Konzertfähigkeit, die mit Geläufigkeit gleichgesetzt wird. ("Flott und sauber gespielt" - Vossische Zeitung).

6. Die Spieltechnik

Beim Spiel der Mundharmonika wird abwechselnd "geblasen und gesaugt". Es gibt ärztliche Gutachten, die vor dieser Spieltechnik des Blasens und Saugens warnen, weil es gesundheitsschädlich sei.[3/68)] Aus der Spieltechnik leitet H. MARTENS die "*Unnatur des Instruments*" ab.[3/69)] Er fragt:

> "hat jemand einmal versucht, mit dem Einatmungs-Luftstrom zu sprechen oder gar zu singen? Ein Hustenanfall wird ihm die Mißhandlung seines Stimmapparates quittieren. Kennt jemand außer der Mundharmonika ein Instrument, das durch *Inspiration angetrieben wird?* Bis heute hat unsere hoch entwickelte Instrumentenbaukunst kein Instrument dieser Art zutage gefördert. Diese von der Drehorgel und der Handharmonika her auf unsere Atmungsorgane übertragene Technik des *ein-* und *aus*-atmenden Musizierens ist nicht nur Mord an unserem Stimmorgan, sondern schädigt gleichzeitig durch Luft- und Blutstauungen den gesamten Organismus."3/69)

Schlimmer aber ist, daß "das abwechselnde Blasen und Saugen ... (der) vor allem aus dem Inneren strömenden Melodie entgegen (steht)".[3/70)]

Die Mundharmonika (nur um weniges abgeschwächt auch die übrigen Harmonikainstrumente) verkörperte geradezu die "mechanische Gesinnung". Sie galt als ein typisches "Zivilisationsinstrument" ohne Kultur. Sie ist nicht "natür-

lich", sondern "künstlich". Sie und ihre Musik waren nicht organisch , sondern mechanisch. Trotz ihrer weiten Verbreitung, und obwohl sie billig, handlich, leicht zu erlernen ist, war sie für den Jöde-Kreis kein Volksinstrument. Die Mundharmonika war für ihn geradezu die Negation eines Volksinstruments.

2.1.3 DIE UMKEHRUNG: FAKTOREN FÜR EIN ORGANISCHES INSTRUMENT

Alle ihre negativen Punkte lassen sich positiv wenden und zeigen dann auf, was für den Jöde-Kreis ein "wahres Volksinstrument" war.

1. Statt einer industriellen Fertigung mit marktgerechtem Vertrieb und anonymen Abnehmern, muß ein wahres Volksinstrument in handwerklichem Geist gefertigt sein. Sein Verkauf muß sich nach musikalischen Bedürfnissen richten. Zwischen Instrumentenmachern und dem Laien (Volk) muß ein unmittelbarer Austausch stattfinden. Der Laie stellt sein Instrument evtl. selbst her.

2. Die Instrumente müssen volkliche Tradition haben, aus dem Volk gewachsen sein, das ist auch zu verstehen im Sinne von "neuem traditionellem Fundament der Laienmusik", d.h. es könnten durchaus Neukonstruktionen sein, die aber dann der "Neuen Sachlichkeit" gehorchen müßten (s.u.).

3. Volksinstrumente müssen materialecht sein und unmittelbar organisch zum Klang kommen. "Ihre Technik ist ganz unkünstlich".[3/71] "Der Ton muß unmittelbar vom Spieler erzeugt werden durch Atmung oder Saitenberührung".[3/72]

4. Volksinstrumente dürfen nicht fertige Akkordfolgen mitliefern. Der Spieler muß vielmehr die Möglichkeit haben, sich musikalisch seiner Natur[3/73] nach frei zu bewegen.

5. Das Instrument oder mehrere Instrumente müssen zur "Tanzbegleitung und zur Zusammenstellung von Instrumentenchören"[3/70] wesensecht sein. Ganzheit im Spiel und Unmittelbarkeit im Lebenszusammenhang lauten (bei GÖTSCH) die Prämissen.

6. Ihr Klang muß natürlich sein, wie etwa bei Blasinstrumenten, "die es einem ermöglichen, wie beim Singen den Ton auf einem Atem zu tragen".[3/70]

2.2 MASSEN- UND VOLKSINSTRUMENT
GEGENÜBERSTELLUNG MECHANISCHER UND ORGANISCHER FAKTOREN

Die Adjektive für die Mundharmonika, die sich als "Zivilisationsinstrument" zeigte ,waren: maschinenmäßig, künstlich, mechanisch, schematisch, erstarrt, schwülstig, unecht.

Die Adjektive für Volksinstrumente waren: handwerklich, natürlich, organisch, unmittelbar, frei und plastisch, edel (ruhig und klar im Ton), echt.

Beide Instrumentengruppen haben noch nachgeordnete Merkmale, die die Zivilisationsinstrumente zu Masseninstrumenten machten und Kulturinstrumente zu Volksinstrumenten werden ließen. Die Merkmale sind: billig in der Anschaffung, transportabel, um es überall mit hinnehmen zu können,und (wenigstens in den Anfangsgründen) leicht zu erlernen.

Zivilisationsinstrumente	Kulturinstrumente
Masseninstrumente	Volksinstrumente
mechanisch	organisch
künstlicher Klang übertriebene Effekthascherei (Vibrato...) Mundharmonika mechanisches Repetieren (Mandoline) künstliches Atmen (Mundharmonika)	organischer Atemfluß organischer Klangfluß (keine Effekte) natürlicher Klang
erstarrte Akkordschemata (Gitarre, Zither, Akkordeon, Mundharmonika - entweder fest verbunden oder auf diese Weise gespielt)	"singende Instrumente" freie Skalen (ohne festes Schema)
Konzert, Kaffeehaus, Kino	Hausmusik, Schule ... überall im Leben
aus dem musikalischen Zusammenhang gerissen, oberflächliche scheinbare Befriedigung	"unmittelbarer Lebenszusammenhang"
ohne Tradition im "Geist der Maschine" (bzw. Absinken in den Geist der Maschine - wie Gitarre und Zither) Gitarre, Zither, Mundharmonika Mandoline, Saxophon (z.T. Klavier)	Tradition im Geist des Volkes (der Laien) Laute, Blockflöte usw. und weitere "alte Instrumente" "archaische Instrumente" (ORFF)

3. DAS ERSTE ORGANISCHE VOLKSINSTRUMENT - DIE BLOCKFLÖTE

Es ist zu vermuten, daß die "Entdeckung" der Blockflöte, die ab ca. 1930 der Mundharmonika als Volksinstrument par excellence entgegengesetzt wird, wie überhaupt die auflebende Instrumentalpflege, nicht unwesentlich der Tätigkeit der Harmonika-Bewegung zuzuschreiben ist. Auffällig ist nämlich, daß das Instrument schon vor dem Streit mit anderen Barockinstrumenten genannt wird, aber hinter den Saiteninstrumenten vor allem hinter Gambe und Laute deutlich zurücksteht, wie insgesamt die Blasinstrumente hinter den Saiteninstrumenten. Man kann sagen, daß die Blockflöte in den "Singkreisen" zuerst kaum ernsthafte Beachtung fand, wenn man ihr überhaupt schon begegnet war.

DEGEN berichtete z.B. aus seiner Leipziger Musikgruppe, daß man 1929 "noch nichts von der Blockflöte gehört"[3/74] hatte. HARLAN hatte bei seinem Besuch in Haslemere 1925 bei Arnold DOLMETSCH die Blockflöte gehört und zu Hause "mit überraschendem Erfolg" nachgebaut.[3/75] Nachdem einigermaßen befriedigende Ergebnisse erzielt waren (ca. 1929), wurde die Blockflöte so populär, daß GOFFERJE von einem "fast treibhausartigen Aufstieg"[3/76] sprach. Man sah sich wegen der Unsicherheit der Interessenten veranlaßt, im Oktober 1930 eine "Beratungsstelle für Blockflötenspiel" bei KALLMEYER, dem Verlag der musikalischen Jugendbewegung, zu errichten. 1931 wurde eine eigene Zeitschrift "der Blockflötenspiegel" bei MOECK in Celle gegründet. Er trug den Untertitel "Zeitschrift für Haus- und Schulmusik". Im gleichen Jahr erschien bei BÄRENREITER die Zeitschrift "Die Blockflöte".

3.1 DIE DREI FUNKTIONSKREISE

Die Blockflöte stand seit ihrer "Wiederbelebung" in Deutschland in drei Funktionskreisen.

1. Die Blockflöte als massenhaft verbreitetes Volksinstrument.
2. Die Blockflöte als historisches Instrument mit historischer Musik in historisch getreuer Wiedergabe (so hatte sie Peter HARLAN in England erlebt).

3. Die Blockflöte als "organisches Volksinstrument" in der Haus- und Schulmusik.

3.1.1 DIE BLOCKFLÖTE ALS MASSENINSTRUMENT

Der Lautenlehrer Hans NEEMANN traf die Situation als er 1932 einen Aufsatz überschrieb: Blockflötenrummel.[3/77] Der quantitative Aufschwung der Blockflöte, der Geschäftssinn, der sich dahinter zeigte, wurde dadurch offenbar, daß es zahlreiche Flöten im Handel gab, die nur deshalb als solche erkennbar waren, weil es gelang "möglichst getreu das Äußere nach(zu)ahmen. Vor zwei Jahren (das war 1929 I.B.) mußte man noch fragen, woher diese Flöten denn zu beziehen sind. Heute hat sie jedes größere Warenhaus. Und was für Flöten".[3/78]

Es macht fast den Eindruck, als sei die Jöde-Bewegung erst durch die industrielle Verbreitung wieder an die Blockflöte erinnert worden. Die Industrie hatte dieses Instrument, möglicherweise angelockt durch die Markterfolge mit der Mundharmonika, zum massenhaft verbreiteten Volksinstrument gemacht, das erfolgreich mit der Mundharmonika konkurrierte. Neben diesen beiden Instrumenten nahm der Markt auch noch weitere "Kinderinstrumente" auf, die die Merkmale "billig und leicht transportabel" trugen. Am erfolgreichsten war die Mundharmonika, aber die Blockflöte holte immer weiter auf.

In der Art der Herstellung, Verbreitung und Verwendung des Instrumentes sah man im Jöde-Kreis die negativen Seiten, die man von der Mundharmonika (und der Gitarre) schon kannte. Der Verkauf erfolgte im Warenhaus an anonyme Käufer. Ein Nachstimmen der Serieninstrumente blieb aus. Die Hersteller selbst konnten in der Regel das Instrument nicht spielen. Als Masseninstrument ging es hauptsächlich darum, billig zu sein und unter den Preis der Konkurrenz zu kommen. Die Werbeschriften waren denen für die Mundharmonika ähnlich. Sie versprachen,durch Blockflötenspiel den Schlüssel zum Glück zu erlangen. Das Spiel der Flöte wurde (auch von renommierten Instrumentenbauern) als "kinderleicht","spielend leicht erlernbar" gepriesen. Es handelte sich dabei in der Hauptsache um die "Volksblockflöte" oder um "Schulflöten".[3/79] Die Blockflöte war Verkaufsschlager geworden. In einer Werbeschrift von MOECK für seine eigenen Produkte hieß es:

> "Nachdem die Mundharmonika mit großen Reklamemitteln in die Schulmusik eingespannt wurde, ist eine sehr rührige Industrie dabei, die alten längst vergessenen Blasinstrumente mit allen erdenklichen Mitteln an den Mann zu bringen."3/80)

Da die Billiginstrumente tonlich schrecklich und nicht richtig gestimmt waren, war auf ihnen ernsthaftes Musizieren nicht möglich. Das, was sich hinter den Blockflöten nun verbarg, war nach GOFFERJE die "Mundharmonikagesinnung".[3/81)] Die Art der Schulen für Blockflöte, in der jede ein anderes System von Griffen und Griffschriften propagierte, sowie "die Literatur von Blockflötenspezialisten ... (erinnert) an Erscheinungen, die sich in der Gitarre vor etwa zehn Jahren zeigten, wo eine Fülle heute verstaubender und vergilbter Ausgaben von CARCASSI, GUILIANI u.a. die Gitarre zupfende Jugend überschwemmte".[3/82)] Überhaupt befürchtete man in musikbewegten Kreisen, daß es zu einer "Blockflötistik" kommen könnte. "Klingt das wunderschöne Wort nicht fast ebenso hübsch wie 'Gitarristik'? ... Wenn nicht alle Zeichen trügen, wird es (...) bald in Gebrauch zu nehmen sein".[3/83)] Auch den Dilettanten sah man Blockflöte blasen, die höhere Tochter statt Klavier das neue Instrument malträtieren und Blockflöte als bürgerliches Möbel modern werden. JÖDE fand es "gewiß nicht schwer zu prophezeien, daß die heute nicht mehr handarbeitende Dame des Hauses über kurz oder lang auch Blockflöte blasen wird ... Die Zeitschrift 'die Dame' brauchte nur einen kleinen sinnigen Anhang, überschrieben 'die liebe Blockflöte'".[3/84)] Für die Einrichtung im bürgerlichen Haushalt schlug GOFFERJE ironisch statt des "unvermeidlich ungespielten Klaviers" im Salon der 90iger Jahre "ein Schleiflacktischchen, geziert mit einer Blockflöte als protzendem und zwecklosem Hausrat"[3/85)] vor.

3.1.2 DIE BLOCKFLÖTE ALS HISTORISCHES INSTRUMENT

Der zweite Funktionskreis zeigt die Blockflöte im Historischen. HINDEMITH hatte den Laien aufgefordert, sich nicht den alten Instrumenten zuzuwenden, nur weil sie alt seien. Auch das war nämlich nicht selten Motor für die Zuwendung zu diesem Instrument, das im Gegensatz zu anderen alten Instrumenten billig war und leicht zu erlernen schien. Das Musizieren stand unter dem Negativmotto HINDEMITHs: "Wie schön, wie alt, wie vorgeschoben".

Schon bei der Laute hatte sich gezeigt, daß das Interesse für dieses Instrument, weil es alt war, auch seine Isolierung gebracht hatte. Sie hatte sich "auf einzelne Inseln besonderer Liebhaberkreise"[3/86] gerettet und war damit für den Jöde-Kreis praktisch verloren. Der Jöde-Kreis erlebte diese Entwicklung im Sinne seiner Musikanschauung als Grundirrtum, denn Lautenmusik wurde nicht "ins Leben hineingenommen", sondern in eine Spezialschublade für alte musikalische Spezialitäten einsortiert. Diejenigen, die alte Lautenmusik spielten, oder was sie dafür hielten, gebrauchten die Laute oftmals als solistisches Instrument, das "vereinzelte, wie das Klavier"[3/86]. Mit den "historischen Sonntagsjägern"[3/87] war das Ziel "des singenden Volkes" nicht zu erreichen. Genau die gleiche "romantische Neigung zum Historisieren"[3/88] mit denselben Folgen, sah der Jöde-Kreis aus bereits sichtbaren Tendenzen auch für die Blockflöte vorgezeichnet, wenn man den Irrweg der Laute nicht erkannte und bereit war, Konsequenzen zu ziehen. JÖDE schrieb deshalb der "historisierenden Jugend" im Bild des Märchens "von einem der auszog, das Fürchten zu lernen", ins Stammbuch: "Jedenfalls habe ich schon Jugend gesehen, die auszog, ein singendes Volk zu suchen, und am Wege hangen blieb, weil sie eine kleine Blockflöte fand. Ein Jammer ist das."[3/89] Empfunden wurde das "am Weg hangen bleiben" als "Flucht in die Selbstgenügsamkeit" (GOFFERJE) ohne "sittlichen Wert". ADORNO hatte demgegenüber das Musizieren der Musikanten aus musikalischen Gründen als selbstgenügsam abgelehnt.

Über die Liebhaberkreise der musikalischen Jugendbewegung hinaus, die auf diese Weise aus Laien-Spielkreisen zu "historischen Dilettanten" wurden, gab es Vertreter, denen wissenschaftliche Genauigkeit über alles ging, die nicht nur den Anspruch von Allgemeingültigkeit behaupteten, wie es die "historischen Sonntagsjäger" gern taten, sondern die Blockflöte in allen ihren historischen Bezügen, also auch im Spiel, in historischer Akribie zu erforschen trachteten. Am radikalsten forderte Theodor KRÖGER die stilechte Wiedergabe alter Musik. Im Blockflötenspiegel[3/90] verlangte er mehrfach das Blockflötenspiel ausschließlich nach Faksimileausgaben und Urtabulaturen. Das Instrument selbst sollte "historisch richtig" gebaut werden, "in der Kostbarkeit des Materials, in der barocken Profilierung seiner Form und schließlich auch in der Greifart ganz getreu nach(ge)-bildet werden."[3/91] Die historische Sichtweise, die das historische Instrument nur als historisch gelten lassen

wollte, sowie die "romantische Neigung zum Historisieren" schadete nach Ansicht der musikalischen Jugendbewegung der Blockflöte am meisten, sie schien ihnen geradezu gefährlich. "Ein echtes historisches Instrument (welches das sein könnte, bleibt offen, I.B.) gehört in musikwissenschaftliche Seminare"[3/92] und "Blockflötenspiel wäre dann bestensfalls eine Art Museumsangelegenheit".[3/92]

3.1.3 DIE BLOCKFLÖTE ALS ORGANISCHES VOLKSINSTRUMENT

Der dritte Funktionskreis stellt die Blockflöte in die "Volksmusik". Nach Ansicht der musikalischen Jugendbewegung war es der einzige, der dem Instrument angemessen war und sein Weiterleben garantierte."Wirklich lebendig wird und bleibt unser Instrument aber nur, wenn es wieder Volksinstrument im guten Sinne wird."[3/92]

Wenn man gegen die Harmonika-Bewegung siegen wollte, dann mußte man der Mundharmonika ein Instrument entgegensetzen können, das genauso billig, genauso taschengerecht war. Mit der Blockflöte würde es gelingen, wenn man sie ihrer Funktion gemäß als organisches Volksinstrument einsetzen könnte.

Dazu mußte man das Instrument "ehrlicher Werbung" zuführen, man durfte es nicht verwenden nur weil es alt war, sondern einzig deshalb, weil es "singen" konnte. Das aber mußte es durch Material, Form und Formung, Spielweise und Klangsinn unmittelbar dem Spielenden zeigen können. Die Blockflöte mußte unter das Primat des "organischen Elementarismus" gestellt werden, sie mußte in der Bewegung und in der "Bewegtheit" das "Werdende" ausdrücken und zur Anschauung bringen können. Bisher hatte man immer geglaubt, daß die Saiteninstrumente die idealen Laieninstrumente seien:

> "Heute sehen wir, daß wir viel weiter an den Ausgangspunkt zurück müssen, um das Instrumentale als solches überhaupt erst wieder neu erfahren zu dürfen und erst Schritt um Schritt ist es uns deutlich geworden, welche Bedeutung eigentlich denjenigen Instrumentengruppen zukommt, die den unmittelbaren Atem des Singenden als Tonerzeugung benutzen."3/93)

Die Blasinstrumente sind diejenigen, die den "Ursymbolen der Musik um viele Grade näher (kommen) als die Saiteninstrumente".[3/94] Die modernen Blasinstrumente allerdings sind überformt, ihre Spieltechnik ist nicht mehr organisch, sondern künstlich und vermittelt. Nur die Blockflöte kann ganz und gar unkünstlich gestaltet und gespielt werden, dann "gibt es auch kein Instrument, das so sehr wie sie vom Singen selbst herkommt".[3/95]

3.1.3.1 SCHULFLÖTEN

Das "musikalische Volkserziehungsmittel", "das es seiner Natur nach ist",[3/96] nannten die Hersteller "Schulflöte". Das war das Instrument, das aufgrund seines niedrigen Verkaufspreises als "Volksinstrument" verbreitet war. Den Musikpädagogen galt es sozusagen als "Grundnahrungsmittel" für die volksbildnerische Arbeit damals nicht nur für Kinder, sondern auch für Erwachsene (auf den stufengemäßen Aufbau mit der Blockflöte als erstes Kinderinstrument werde ich noch detailliert eingehen). Man wollte dieses Instrument nicht als kindertümliches Spielzeug, sondern als Lernmittel verstehen, das sachliche Arbeit verlangt und damit den Laien (gleich welchen Alters) emporbildet zum Menschsein. Für die selbsttätige Arbeit wäre als Bezeichnung Schüler - oder Laieninstrument angemessen gewesen, aber der Begriff Schulflöte setzte sich durch, obwohl nicht wenige das Instrument lieber nach der Stimmung Sopran- oder Diskantflöte genannt hätten, vor allem auch um die musikalische Funktion und weniger den sich immer deutlicher herauskristallisierenden Gebrauchsort zu bezeichnen.

Schulflöten sind immer die kleinen, hohen Instrumente. Sie unterscheiden sich aber in der Grundstimmung (d", c", a', f', d'), in der Anzahl der Grifflöcher (6 oder 8) sowie in der konischen bzw. zylindrischen Bohrung untereinander. Die Sopranflöte in c" wird heute noch als Schulflöte vertrieben. Gebräuchlicher scheint damals die d"-Flöte mit 6 Grifflöchern (ohne Überblasloch) gewesen zu sein. Hinweise dafür liefern Abbildungen in Aufsätzen und vor allem das zahlreiche Werbematerial, das ab etwa 1931 den pädagogischen Zeitschriften beilag. Die meisten Firmen boten die Diskantflöte unter

der Bezeichnung "Schulflöte" mit 6 Grifflöchern an. Als einziger setzte MOECK bei einer Schulflöte in d" in Klammern "Czakan".

Es ist zunächst ganz ratsam, auf dieses Instrument einzugehen, um ein Bild von den verschiedenen Instrumenten zu liefern, die unter dem Namen Schulflöte oder Schulblockflöte gehandelt wurden.

Eine Czakanflöte ist eine "Stockflöte". Sie "werden heute noch von den Instrumentenbauern angefertigt, sie sind für das Musizieren in Schule und Haus sehr zu empfehlen".[3/97)]

SACHS, der von HARLAN als einer der Anreger für eine Blockflötenrenaissance genannt wird - denn HARLAN hatte von SACHS eine Blockflöte erhalten -, schrieb über die Stockflöte:

> "Czakan, eine Schnabel- oder Querflöte böhmischen Ursprungs in Form eines Spazierstocks, dessen unterer Teil nach Belieben abgeschraubt werden konnte. Ihre Hauptblüte fällt in den Anfang des 19. Jhs., die Zeit der fröhlichen Wanderburschen und der sentimentalen Spaziergänger; doch wird sie auch heute in Markneukirchen gebaut. Dies Instrument ist gemeint, wenn Uhland singt 'Von seinem Wanderstabe/Schraubt jener Stift und Habe/ Und mischt mit Flötentönen/Sich in des Hornes Dröhnen.//"3/98)

Als Schnabelflöte war dieses Instrument,mit Klappen versehen,vor dem Blockflötenboom als Volks- und Kinderinstrument recht weit verbreitet. Die Klappenmechanik machte es natürlich relativ teuer, so daß es in der Zeit der Weltwirtschaftskrise als Volksinstrument kaum noch in Frage kommen konnte.

Otto SCHNEIDER, ein Lehrer, entwickelte aus der Czakanflöte die "Schneidersche Schulflöte".[3/99)]

Diese Flöte entsprach im System mit dem Block der Blockflöte, hatte aber eine zylindrische Bohrung und nur 6 Grifflöcher, das Überblasloch fehlte. Die Blasstärke mußte crescendoartig von Ton zu Ton aufwärts gesteigert werden. Zu spielen waren ca. 2 Oktaven, wobei wegen des fehlenden Überblaslochs der Übergang kaum sauber spielbar war. Das Instrument war trotz gegenteiliger Beteuerung diatonisch und nicht chromatisch.

Die Schneidersche Schulflöte wurde hochgerühmt. Auch ein Musikinspizient schrieb in seiner Zeitschrift "Musik im Leben" (diese Lobeshymne druckte SCHNEIDER in seinem Lehrbuch ab, sie fand sich auch in der "Musikantengilde"):

> "Es ist eine große Freude, wieder auf ein Instrument hinweisen zu können, das so recht als Schul- und Jugendinstrument geeignet ist, Leben und Lust in den Musikunterricht und in die Jugend zu bringen ... Lasse sich doch jeder Lehrer sofort eine Flöte kommen, es wird nicht lange dauern und ganze Klassen werden das Instrument haben und spielen. In jede Schule und Jugendvereinigung die Schneidersche Schulflöte!"3/99)

Dieses Instrument auf Initiative eines Lehrers war die erste Schulblockflöte.

Das Instrument in dieser Form ähnelte sehr stark den Blockflöten und war von den einfachen Schulflöten kaum zu unterscheiden. Es hatte oft am Übergang vom Kopf- zum Mittelteil eine Wulst, während alle Schulblockflöten in d" und c" eine glatte Form aufwiesen. Die Moeck-Blockflöte (Czakan) war außerdem konisch gebohrt. Trotz dieser Ähnlichkeit wurde die Czakan-Blockflöte wegen ihres Klangs sehr oft abgelehnt, ja manchmal wurde geradezu vor ihr gewarnt.

> "Die Czakanflöte (hier ist von einer mit Klappen die Rede, I.B.) ist weniger zu empfehlen (als die Blockflöte, I.B.). Ihr Ton ist selten edel, klang- und tonhöhenreich. Dazu kommt, daß sie in der tiefen Oktave sehr leicht anspricht (RABSCH spricht von gehauchten Tönen, I.B.) und daher zu Luftstauungen in der Lunge führt, während sie in den höheren Oktaven viel Luft braucht."3/100)

Auch wenn der Autor von den Schulblockflöten gesagt hat, daß sie "leicht quäkig oder pfeifig" klingen, ist die "Blockflöte(in c") besonders in den oberen Lagen der tonlich härteren Czakanflöte (...) entschieden vorzuziehen".3/101)

Es ist nirgendwo erwähnt worden, doch ist anzunehmen, daß die Czakanflöte vor allem wegen ihrer Blüte im 19. Jahrhundert gegenüber einer Flöte mit "reiner Gesinnung" unterliegen mußte. Im Dritten Reich, der Jöde-Kreis hatte der Blockflöte ja nur den Boden bereitet, kam noch die Ideologie des alten deutschen Instrumentes hinzu.

Es wird nun von der Schulflöte die Rede sein, die hier noch ein Instrument für Kinder und Erwachsene ist - ein Laieninstrument.

3.2 "ORGANISCHER ELEMENTARISMUS"

"Volkhafte" Bildungsmittel mußten der aus dem Bauhaus stammenden Forderung mit Gesetzesqualität nach "organischem Elementarismus" entsprechen. Zwar hatte die Jöde-Bewegung dieses "Gesetz" nicht geschrieben, aber in ihrer Neuen Sachlichkeit stets befolgt.

Wie im Bauhaus konnte der Satz von DOESBURGs gelten:

> "Der Elementarismus umfaßt jeden Ausdruck auf die wesentlichste, elementarste Weise ... und bekennt sich zu dem reinen elementaren Zustand jeder einzelnen Lebensäußerung."3/102)

3.2.1 DIE FORMGEBUNG

Die Blockflöte als Laieninstrument mußte in ihrer "Form den Willen des Bekenntnisses zu ihrer Zeit tragen".[3/103)] Nicht nur, was man auf dem Instrument spielte, und nicht nur, wie man es "greift", war ausschlaggebend. Das Instrument der (Neuen) Sachlichkeit brauchte eine glatte, eindeutige Linienführung.

Das Musikinstrument mußte als objektives Werkzeug statt einer künstlerischen Schmuckfunktion die musikalisch-dienende Funktion zeigen. Die Blockflöte mit barocker Form ist es, die GOFFERJE der "höheren Tochter" als schmückendes nutzloses Möbel für ihr Schleiflacktischchen empfiehlt.

Nicht die barocke Form galt als zeitgemäß und "organisch", sondern die einfache stabartige der Renaissancezeit. Die Blockflöte der Renaissance war in

der Regel aus einem Stück geschnitten. Ihr Innenrohrdurchmesser ist noch zylindrisch. Das Kleinfingerloch ist links und rechts am Fuß angebracht. Noch war es dem Spieler überlassen, ob er mit der rechten Hand unten oder oben an der Flöte spielte. Das jeweils überflüssige Loch wurde mit Wachs verschlossen. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts kam man darauf, das unpraktische zweite Loch durch ein bewegliches zu ersetzen. Man schuf deshalb eine lose Verbindung. Damit der Spieler das Kleinfingerloch gut erreichen konnte, ohne daß man gleich Klappen anbringen mußte, aber auch um das Instrument gut zusammenstecken zu können, wurde unten eine starke Verdickung angebracht:

> "Man verfertigte einen pilzförmigen Fuß, dessen oberer, dicker Teil das Griffloch enthielt; dieses ist schräg in einem Winkel von 45° derart gebohrt, daß es außen mit dem Finger bequem erreichbar ist, innen jedoch erst unterhalb der Tülle, mittels derer der Schaft des Instruments in den Fuß gesteckt ist, in den Luftkanal einmündet; eine Verdickung des Fußes war also geboten."3/104)

Durch die "neue Sachlichkeit" wurde dieser Wulst wieder entfernt; der Fuß blieb ungeteilt am Mittelteil. Dadurch wurde aber sofort die Erreichbarkeit des Kleinfingerlochs erschwert. Die lose Verbindung war (scheinbar) überflüssig, weil inzwischen die Spielhaltung normiert war. Damit konnte die Lochstellung aber auch nicht mehr der Anatomie des Spielers angepaßt werden. Das Loch wurde wie die anderen Löcher senkrecht eingebohrt, wohl vor allem weil es fertigungstechnisch einfacher ist. Die Unbequemlichkeit für den Spieler erhöhte sich.

Die einteiligen Flöten der Renaissance waren natürlich nicht stimmbar. Erst die Kombination mit den nicht ad-hoc-stimmbaren Tasteninstrumenten machte die Stimmbarkeit der Flöten unumgänglich. Das erreichte man durch die Teilung am Kopf. Außerdem wurde die Blockflöte nun umgekehrt konisch gebohrt, das ermöglichte ein Spiel über mehrere Oktaven. Das Instrument erhielt für den neuen Übergang vom Kopf zum Mittelteil einen Wulst, den nicht nur der Jöde-Kreis als barocken Schnickschnack ansah.

In der Schweizer Monatsschrift "Volkslied und Hausmusik" heißt es 1935:

> "Bemerkenswert ist der Wandel der äußeren Form, den die Flöte im Laufe des 17. Jahrhunderts durchgemacht hat. Bis rund 1650 zeigte sie die schlichte, glatte Stabform, welche dem ruhigen, klaren Empfinden der Renaissancezeit entspricht. Nach diesem Zeitpunkte aber nahm sie eine Gestalt an, welche offensichtlich durch barocken Formwillen bestimmt ist. Am Rohre des Instrumentes wurden oben und unten Wulste angedreht, so daß es einen sanft geschwungenen Umriß annahm, der sein Äußeres eindrucksvoller erscheinen ließ."3/105)

Auch SACHS sah das ähnlich, obwohl er für den Fuß die Notwendigkeit der Wulste zumindest anerkannte:

> "Das Barockzeitalter mit seinen stärkeren Bedürfnissen nach Formenreichtum stellte der unteren Ausbauchung eine Anschwellung oben unterhalb des Windloches gegenüber und gab dem Schnabel eine gefällige Tulpenform."3/106)

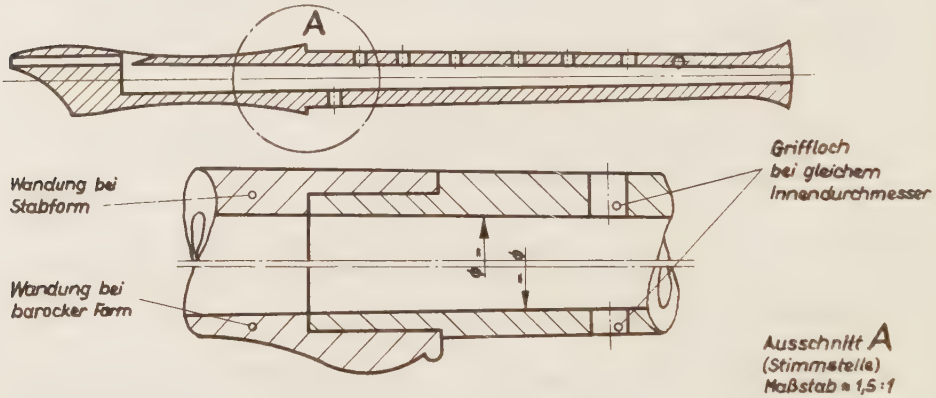
Nun ist aber auch die lose Verbindung vom Kopf zum Mittelteil funktional, und damit die obere Verdickung, denn sie ermöglicht eine dünne Wandung, die entscheidend für den guten Klang des Instrumentes ist.

Eine dicke Wandung reduziert die akustische Leitfähigkeit (d.i. Wellenzahl x Rohrquerschnitt). Außerdem wird die Dämpfung bei kleiner werdendem Rohrdurchmesser durch Wandreibungsverluste größer. Umgekehrt erleichtert eine dünne Wandung wesentlich die Ansprache der Obertöne.[3/107)]

Schulblockflöten zeichnen sich (immer noch) durch besonders kleine Rohrdurchmesser aus und

> "Schulflöten ... haben relativ starke Rohrwandungen, das gilt namentlich für den oberen Teil des Mittelstückes, das ans Kopfstück anschließt. Der Übergang von dem einen zum anderen dieser Flötenteile findet ohne Einbuchtung statt, so daß daher der obere Teil des Mittelstückes sich zwangsläufig dem (in seinem größeren Durchmesser feststehenden) Kopfstück anpassen muß. Da nun die dickere Rohrwandung schlechter mitschwingt als eine schwächere, wird auch der Ton des Instrumentes mit stellenweise stärkerer Wandung weniger tragen und starrer sein als derjenige einer schwachwandigen Blockflöte."3/108)

Es war damals auch bekannt, daß dickere Wandungen zu unsauberen Tonhöhen führen können. DRECHSEL schrieb z.B. für Berufsschüler in Markneukirchen 1927, daß bei dicker Wandung und geöffneten Grifflöchern der Grundton der Pfeife vertieft wird und die Obertöne "ungenau" ansprechen.[3/109] Der Grund liegt darin, daß man die Sacklöcher, die durch die aufgelegten Finger entstehen, bei den Abstandsmaßen für die Seitenlöcher mit einkalkulieren müßte. Viele Schulblockflöten waren auch deshalb nicht rein gestimmt und auch durch das Spiel nicht korrigierbar.



Die stabartige Schulflöte hat am Kopfstück einen Messingring zur Verstärkung. Das hilft ein wenig, die Materialstärke niedriger zu halten.
Der Wulst läßt sich gut greifen und macht die "Stimmstelle" robust. Wenn er fehlt, muß die dickere Wand im Kopf für die Stabilität mitsorgen (bzw. eingelassene Ringe) und sich zum Mittelteil fortsetzen.

Bei den glatt durchlaufenden Schulinstrumenten konnte man die dickere Wandung nicht umgehen. Aus Rücksicht auf die kleinen Finger der Kinder war es auch nicht möglich den Bohrungsdurchmesser größer zu gestalten, um die Ansprechbarkeit des Tons zu erhöhen, weil damit der Abstand und der Durchmesser der Seitenlöcher größer wird.

Der Wulst an der Stimmstelle entspricht also keineswegs nur barockem Formwillen. Sicher hat auch die Blockflöte Anteile rein ästhetischen Formgefühls. Kunstvolle Arbeiten ohne eigentlichen musikalischen Nutzen sind praktisch bei allen Instrumenten zu finden. Natürlich auch an denen der Renaissance. Die kunstvoll geschnitzte Lautenrose ist dafür ein beredtes Beispiel.

Aber auch das zeigen historische Instrumente: die Tonqualität (entsprechend dem Zeitgeschmack) ist das beherrschende; so bewirkt die Lautenrose die Unterdrückung bestimmter Frequenzen und Hervorhebung des silbrigen Klangs, was auch bei weniger kunstvoller Arbeit erreicht worden wäre, aber so etwas lockte immer den Künstler im Instrumentenbauer hervor.

Mit der elementaren Stabform handelte man sich also Nachteile durch die dickere Wandung ein. Sie macht den Ton starrer und weniger tragfähig (wenn man die Tonhöhen im Augenblick außer Betracht läßt). Das wußte man, aber man fand es offenbar für Schulinstrumente unerheblich. Diese Annahme liegt umso näher, wenn nur eins von 33 bei einem "Warentest" beurteilten Instrumenten als "Musikinstrument" bezeichnet wird, aber alle Instrumente als gute bis brauchbare "Volksbildungsinstrumente" gewertet werden.

> Der "sehr schöne Klang" dieser Flöte "(verlockte) im Vergleich zu dem aller anderen Flöten, auf dem Instrument wirklich Musik zu machen. All die andern Flöten gaben nur mehr oder weniger klangvolle Töne von sich, ohne daß man spürt, ein *Musik*instrument vor sich zu haben."3/110)

Nur die Schulflöten wurden (bis auf die Diskantflöte) in der stabartigen Form angeboten. Die anderen Blockflöten hatten die barocke Formgebung, damit man auf ihnen musizieren konnte.

In einer Werbeschrift, die in diesem Fall auch für andere Hersteller steht, hieß es: "Außer den Schulflöten sind alle Instrumente in der historischen Form (wie Abb.) gehalten!"3/111)

Natürlich, der Wulst hätte einen Arbeitsgang mehr gefordert, das Ausgangsmaterial hätte dicker und besser sein müssen, das Instrument hätte sich verteuert und wäre schlechter zu verkaufen gewesen. Die Äußerung über die organische Form geht aber auf diese ganz anders geartete Begründung nicht ein. Daß man bei den Schulflöten in der Regel keine Lust zum Musizieren verspürte, ist für die Funktion dieser Instrumente kein entscheidender Nachteil gewesen. Schulinstrumente waren - das wird sich bei der Besprechung ihrer Funktion als Schülerinstrument genauer zeigen lassen - im eigentlichen Sinne und (vom Ästhetischen her) keine Kunstmusikinstrumente.

Wenn man das Instrument als vollendetes Volksbildungsmittel benutzen wollte, dann mußte sich das auch in ihrem Äußeren ausdrücken, selbst wenn dadurch die "Musizierfreudigkeit" gehemmt würde. Außerdem hätte diese möglicherweise von der Sachlichkeit abgelenkt und ästhetisches Denken vor das ethisch-asketische geschoben. Laieninstrumente sollten zur und durch Musik erziehen helfen. Deshalb war ihre "didaktische Ladung" entscheidender als ihre "Musizierfreudigkeit".

3.2.1.1 MATERIALECHTHEIT - DIE HERSTELLUNG

Am liebsten hätte man die Instrumente handwerklich hergestellt, d.h. "menschlich" geformt. Solche Flöten waren aber vergleichsweise teuer und für die breite Masse deshalb unerschwinglich. Leider, so MOECK in seiner Werbeschrift, müsse man der maschinellen Serienproduktion zustimmen. Die Stabform des Instrumentes erleichterte die industrielle Fertigung. Schulflöten waren "fast durchweg sehr roh gearbeitet"[3/112] und gewöhnlich nicht wenigstens noch im "handwerklichen Geist" gefertigt. Immerhin brachte die industrielle Fertigung niedrigere Preise.

> "Verteuernd für ein Blasinstrument sind die Benutzung wertvoller Hölzer, ihre sorgfältige Präparierung und möglichst handwerkliche Verarbeitung."3/113)

"Sachliche einfache Volksmusik"[3/114] "ebenso wie ein sachlich-einfaches Handgerät"[3/114] verlangte "gediegenes", "echtes" Material. Man hielt zwar an der Forderung nach "Materialechtheit" fest, aber man mußte auch hier Konzessionen machen, die den Klang entscheidend beeinträchtigten. Die verwendeten Holzarten waren Cocopolo ("Salamanderholz"), vor dem wegen des Geruches und möglicher auftretender Allergien gewarnt wurde, Ahorn, Birne und Grenadill.

> "Ganz allgemein fiel zunächst auf, daß die Cocopoloflöten klanglich durchweg gegen die aus Ahorn, Birne oder Grenadill hergestellten abfielen. Auch die Ahorn-Instrumente3/115) sind unbefriedigend, wenn sie nicht besonders gut bearbeitet sind."3/116)

Daß man trotzdem sehr oft Cocopolo und Ahorn verwendete, lag u.a. an der leichten Verarbeitung. So wäre Buchsbaum vom musikalischen Standpunkt besonders geeignetes Tonholz gewesen, von fertigungstechnischen Überlegungen her ist es aber ein besonders schlechtes Material.

Kunstharzteile für den Block oder anderes Material als Holz lehnte man entschieden ab, weil es einem organischen Instrument nicht angemessen schien und das "materialechte Spiel" verhindern müßte.

3.2.2 DEUTSCHE GRIFFWEISE UND ENGLISCHE GRIFFWEISE

Genüßlich pflegen die Harlan-Söhne darauf hinzuweisen, daß die deutsche Griffweise vom barocken Vorbild abweicht, weil ihr Vater, als er in England bei DOLMETSCH die Flöten entdeckte, nicht aufgepaßt habe. Die englischen Flöten entsprechen mit dem Gabelgriff für die Quart und die Oktave dem barocken Vorbild. HARLAN hatte aus diesem "nicht genau aufpassen" die deutsche Griffweise entwickelt, die ohne Gabelgriffe bei der Quart auskommt, dafür aber tonlichen Unreinheiten nicht ganz entgeht. Vor allem gelang es nicht, über 2 Oktaven noch rein zu spielen. Erst nach jahrelangen Versuchen wurden auch mit der deutschen Applikatur 2 1/2 Oktaven verhältnismäßig rein erreicht. Auch wenn man es nicht zugab, war und ist die barocke Bohrung die überlegene. Damals meinte man jedoch, die deutsche Griffweise sei logischer und organischer einem urtümlichen Instrument angepaßt. Nur die deutsche Griffweise galt als adäquat für Laienmusizieren.

Weil diese Griffweise nur in Deutschland vorkam, nannte man sie die "deutsche Griffweise" (oder Greifweise). Die historisch richtige hieß die "englische", weil von England die Blockflöten-Renaissance ausging. Eine solche Seitenlochanordnung, wie sie HARLAN erfand, wird noch heute u.a. bei MOECK - der inzwischen auch die barocke anbietet - und MOLLENHAUER für die sogenannte Schulblockflöte angeboten. Die Japaner haben sie inzwischen für ihre Kunststoffflöten übernommen.

Die deutsche Griffweise funktioniert bekanntermaßen so, daß durch das Nacheinanderöffnen der Seitenlöcher von unten nach oben die Luftsäule (scheinbar) geometrisch verkürzt wird und damit im selben Verhältnis die Töne erhöht werden. Diese logisch klingende Systematik geht aber von falschen Voraussetzungen aus. Seit BOEHMs "Schema zur Bestimmung der Löcherstellung auf Blasinstrumenten" (1862) spukt die Gleichsetzung von schwingenden Luftsäulen und -Saiten durch die Köpfe. Bei BOEHM hieß es: "Schwingungsverhältnisse tönender Saiten *oder* Luftsäulen". Nach seinem System sollten die Löcher in Blasinstrumenten angeordnet werden können "als auch die sogenannten'Bunde' für Gitarre, Mandoline, Zithern etc.".[3/117] Bei Saiteninstrumenten wirkt die mechanische Schwingung der Saite auf die sie umgebende Luft und bewirkt erst in der Übertragung die hörbare Frequenz. Wenn eine Saite verkürzt wird, z.B. durch Fingeraufsatz, kann nur der freie Teil dann schneller und (kürzer) schwingen, was auch optisch erkennbar ist. Die umgebende Luft wird natürlich nicht verändert, aber zu entsprechender Übertragung veranlaßt. Bei Blasinstrumenten schwingt die im Rohr eingeschlossene Luftsäule. (Die Probleme der Luftfeuchtigkeit und Wärme können hier außer acht bleiben):

> "Die Atemluft wird in den Kernspalt geblasen und dabei zu einem dünnen Luftblatt geformt. Dieses Luftblatt trifft mit einer vom Anblasdruck abhängigen Geschwindigkeit auf die Labiumkante ... und pendelt in der Folge um die Labiumkante. Liegt die Frequenz des Schneidetones in der Nähe der Eigenfrequenz des Flötenrohres, dann wird die Luftsäule im Flötenrohr in Schwingung versetzt und strahlt in der entsprechenden Frequenz ab."3/118)

Bei Saiteninstrumenten liegt die Sache so: Man schneidet die Saite wirklich ab oder verkürzt durch Fingeraufsatz die Saite so, daß nur der direkt angeregte Teil, etwa durch Zupfen, schwingen kann und diese Schwingung an die Luft weitergibt. Bei in Rohren eingeschlossenen Luftsäulen kann man das Rohr wirklich abschneiden und die verschiedenen Rohrlängen bündeln, wie das bei der Panflöte und der Orgel geschieht, aber man kann nicht durch das teilweise Abdecken von Grifflöchern die Luftsäule wirklich abschneiden. Vielmehr ist bei bestimmten Voraussetzungen die *Wirkung* praktisch so, als wenn man die Pfeife an der Stelle des ersten offenen Tonlochmittelpunkts abgeschnitten hätte:

> "Durch das Seitenloch wird das Flötenrohr in miteinander gekoppelte Resonatoren geteilt. In beiden werden durch die Schwingungen des Luftblattes am Labium Schwingungen angeregt, bestimmend ist im wesentlichen die Schwingung des längeren Rohrendes."3/119)

Die Luftsäule hört also nicht beim ersten offenen Seitenloch auf. Da aber der kürzere Resonatorteil mitschwingt, kann durch Gabelgriffe die Tonhöhe beeinflußt werden. Auch ein Fingervibrato ist auf diese Weise möglich und in der Renaissance auch üblich gewesen. (Ein Vibrato wurde allerdings von der mJB völlig abgelehnt). Diese Möglichkeit,durch Gabelgriffe die Tonhöhe auszugleichen war auch in den zwanziger Jahren nicht unbekannt. Für die Berufsschüler in Markneukirchen hatte F.A. DRECHSEL geschrieben:

> "Ist der Durchmesser der Tonlöcher kleiner als der der Pfeife, so zeigt sich ... Die Pfeife ist "teilweise gedeckt", und die durch die Tonleiter zu erzeugenden Töne klingen tiefer, als sie ihrem Platz entsprechend klingen müßten. (Der Grundton behält natürlich seine alte Höhe). Der Grund dieser Erscheinung liegt darin, daß sich die Schwingung jenseits (unterhalb) des Tonloches fortsetzt. Die Vertiefung wird noch größer, wenn man z.B. beim Ton h' (2. Tonloch) das 1. Tonloch (b'), bei dis" (6. Tonloch) das 5. Tonloch (d") o.ä. verschließt. Diese Erscheinung ist altbekannt und von jeher zur Vertiefung gewisser Töne auf Flöten etc. angewandt worden (Gabelgriff; doigté fourchu)".3/120) DRECHSEL erklärt sein Beispiel an einer offenen zylindrischen Pfeife mit Grundton a' und mit 6 Tonlöchern, die Töne b', h', c", cis", d" und dis".3/120)

In der deutschen Griffweise wird die Tonleiter der entsprechenden Grundtonart direkt dem Instrument "eingebohrt". Jedem Seitenloch entspricht bei Öffnen der Seitenlöcher von unten nach oben fortschreitend der jeweils höhere Ton dieser Leiter (abgesehen vom 7. zum 8. Ton, der auch hier ein Gabelgriff ist).

Man kann vermuten, worin der Irrtum des Instrumentenstimmers bei HARLAN zu suchen ist, als er die deutsche Griffweise "erfand", statt sich der historisch bewährten zu bedienen. Vermutlich glaubte auch er an eine tatsächliche Verkürzung der Luftsäule statt an eine scheinbare. Ausgangspunkt für die Blockflöte war die Labialpfeife der Orgel. Außerdem hatte sich HARLAN viel mit alten Saiteninstrumenten beschäftigt. Auch die Anzahl der Löcher legt den Irrtum relativ nahe: Jedes Seitenloch könnte für den nächstfolgenden Ton der Tonleiter stehen.

In den 50er Jahren lebte der Streit um die Griffweise wieder auf. HARLAN verteidigte sich 1951:

> "Mit der Gabelung der Oktave waren immer alle Spieler sofort einverstanden. Mit der Gabelung der Quarte nicht, sie wollten den ersten Tetrachord diatonisch greifen, und so stimmten wir diesen Halbton eben mit kleinem 3. Loch gleich ein. Streng historisch geschah dies zunächst einmal durch den Irrtum eines anfangenden Flötenstimmers, mit welchem Irrtum wir uns schnell Sympathien verschafften. Man wollte den Gabelgriff nicht ... Mit den Schulflöten in der einfacheren Griffweise begann es."3/121)

Man plädierte in den dreißiger Jahren dafür, möglichst alle Blockflöten mit dieser Applikatur auszustatten, weil sich darin der organische Elementarismus ausdrückte, während die Vorliebe zur englischen eher romantische Neigungen 3/122) zeigte;

> "Aber zur alten Greifart nur aus historisierenden Neigungen zurückzukehren, erscheint nicht wünschenswert, nachdem die deutsche Greifart bereits auf breiter Front im Vormarsch ist. Denn eines muß erreicht werden, soll die junge Blockflötenbewegung nicht zersplittern in "Schulen oder Systeme": eine einheitliche Spielweise."3/122)

Außerdem: "Die Grifftechnik ist so einleuchtend und organisch ... jeder kleine Schritt weiter erfreut, weil er Musik ist".3/123)

Was die deutsche Griffweise zur organischen machte, war der "natürliche" Bewegungsablauf und die diatonisch eingebohrte Grundtonart, die ebenfalls als organisch galt. Man glaubte,auf diese Weise das Hörbare direkt mit dem Sichtbaren gekoppelt zu haben und daß es deshalb in der "Tonbewegungsvorstellung" zusammenfließe.3/124) Wenn so die äußere und innere Bewegung synchron verliefe, würde das "Erlebnis des selbstgeschaffenen"3/124), aus sich herausgestellten Tons vergrößert.(Ich werde im Zusammenhang mit dem Schülerinstrument Blockflöte und der "Gehörbildung" noch einmal vertiefend auf das "organische" an der Griffweise zurückkommen).

Das,was man als so organisch ansah, ist für den Spieler allerdings weniger vorteilhaft. Denn man löst beim "Tonleiterspiel" nacheinander die Finger zuerst der rechten und dann auch der linken Hand, bis, abgesehen von Daumen

und einem Finger derselben Hand, nichts mehr das Instrument stützt. Der Nachteil des für den Anfänger vielleicht komplizierteren Gabelgriffs des 1. Tetrachordes wird durch den m.E. größeren Nachteil der Instabilität erkauft. Außerdem wurde auch damals vereinzelt gefragt, warum eigentlich die Tonleiter zuerst gelernt werden müsse, wo es doch gar keine "Tonleitermusik" gäbe.

Mit der diatonischen Einstimmung handelte man sich noch zwei entscheidende Nachteile ein. Der erste Nachteil lag darin, daß die zweite Oktave in den Tonhöhen nicht mehr genau stimmte, weil man bei dieser Anordnung natürlich Mühe hatte, die temperierte Stimmung wirksam für alle Oktaven vorzuplanen. RUETZ stellte z.B. fest, daß die III stimmte aber nicht III', daß die V' in der Regel zu tief war. Der zweite Nachteil: man konnte auf diesem Instrument in anderen Tonarten nur sehr begrenzt spielen. F-Dur ist noch möglich, das b erreicht man durch einen Gabelgriff, aber fast ausgeschlossen ist das fis (das ist bis heute eine Schwäche der Schulblockflöten).

> W. WOEHL[3/125)] bot in seiner Blockflötenschule eine Grifftabelle, die alle Halbtonschritte als zum Teil recht komplizierte Gabelgriffe miteinbezog. Für die 2. Oktave stellt er z.T. gleich 3 verschiedene Möglichkeiten vor (um Fehler auszugleichen, auch 1/3 geöffnete Tonlöcher; wenn überhaupt, konnte der Tonhöhenausgleich auf diese Weise nur einem geübten Spieler gelingen). WOEHL nahm die deutsche Griffweise als die gegebene an.

Daß die Blockflöte mit deutscher Applikatur chromatisches Spiel verhindert und fis (bei der c"-Flöte) und h' (bei der Altflöte) fehl(t)en, hielt man nicht für einen Nachteil, im Gegenteil:

> "Da nun die Chromatik der Blockflöte nicht angemessen ist, sollte man ... auch nicht unbedingt das Gegenteil beweisen wollen, sondern hierin nur den erfreulichen Anlaß zu einer schlichten Diatonik erblicken, die heute allgemein eine überspitzte Chromatik abzulösen beginnt. Zwei Oktaven Tonumfang, einschließlich der wichtigsten Halbtöne - das ist zum Musikmachen durchaus annehmbar; auch die mecnschliche Stimme hat normalerweise nicht mehr."3/126)

An dieser Aussage wird einmal mehr deutlich, was Musik im Sinne der Laienmusik ausmachen sollte. Als richtiger "vorwärtsweisender" Weg wird das Zurück zur Pentatonik und der vokalen Musik des Mittelalters propagiert, aber nicht eine Weiterentwicklung über etwa WAGNERs Chromatik hinaus als denk-

bar einbezogen. Die menschliche Stimme mag zwar im Regelfall nicht über wesentlich mehr verfügen als über zwei Oktaven, reicht aber in ihren Möglichkeiten weit über eine Diatonik und auch Chromatik hinaus. Diese Tatsache wird in der Musik nicht erst seit BERIO's Sequenza III bewiesen. Nicht Weiterentwicklung über die Chromatik hinaus, sondern Pendelschlag vom Mechanischen (das ist musiktheoretisch die Chromatik oder noch schlimmer die Atonalität) zurück zum Organischen (das ist zum Diatonischen und möglichst zu den Kirchentonarten),war die Absicht.

Weil ihre Diatonik den unüberschreitbaren Rahmen für die Laienmusik abgibt, konnte die Blockflöte für die Komponisten der Neuen Sachlichkeit wegweisend sein. Ihr "organisches" Prinzip war übertragbar auf "sachliche" Musik für andere Instrumente.[3/127)]

3.2.3 DIE "EHRLICHE WERBUNG" - SCHULFLÖTEN IM WARENTEST

Die musikpädagogische Bewegung mußte vom Standpunkt ihrer "Gesinnung" ein besonderes Interesse daran haben, daß die Blockflöte als organisches Volksinstrument - und nicht als historisches oder Masseninstrument - möglichst weit verbreitet wurde. Das bedeutete, man mußte einer industriellen Produktion zustimmen, sich aber zugleich gegen das industriell hergestellte Masseninstrument Blockflöte abgrenzen. Für die Lösung des schwierigen Problems erfand man die "ehrliche Werbung" (ähnlich wie beim "Industrial Design" aus dem Bauhaus). Mit der "ehrlichen Werbung" sollte das latente Bedürfnis der Menschen nach Musik, von der Mundharmonika und "Blockflötistik" weg, in die richtigen volkaufbauenden Bahnen gelenkt werden. "Ehrliche" Werbung verstand sich somit als "ideelle" Werbung. Sie konnte sogar als eine Art geschichtlicher Auftrag für die "Zeitwende" verstanden werden. Als Sprecher der M. Hohner AG sah F. STEGE diese Werbung für Blockflöte (die ja immer gegen die Mundharmonika gerichtet war) anders als die Jöde-Bewegung:

> "Man werfe einmal einen Blick in den Inseratenteil der Volksmusikzeitschriften mit den Anpreisungen von Blockflöten, Schulen, Übungswerken und frage sich, wer der eigentliche Nutznießer ist - die Jugendbewegung oder - die Industrie."3/127a)

Für die Jöde-Bewegung kam es vor allem darauf an, daß die Laien für die "Vorlehre" ein brauchbares Instrument erhielten, das seine Funktion dem Laien schon optisch durch die Stabform vorzeigte. Aber die Blockflöten aus dem Warenhaus sahen den Volksinstrumenten so ähnlich, daß man die Masseninstrumente nach JÖDE eigentlich nur durch die äußere Form als Blockflöte identifizieren konnte. Dieser Umstand machte es notwendig, den Käufer derart aufzuklären, daß er die Flöte für sich, nämlich für das Menschsein, kaufte und nicht, weil sie in Mode war. "Ehrliche Werbung" mußte deshalb auch für die Verbreitung geeigneter Schulen und für die Verbreitung von geeignetem Spielmaterial sorgen. Gekoppelt damit war eine Rationalisierung der Grifftabellen, der Stimmungen usw.

Zumindest auf das Instrument selbst bezogen, bewirkte diese "ehrliche" Werbung aber kaum das, was sie bewirken sollte. Im Wirtschaftssystem einer Industriegesellschaft hob auch die "ehrliche" Werbung den Warencharakter von "Zierrat" hervor und nicht den Charakter des "Grundnahrungsmittels". Der Gegenstand wird gekauft, weil er schön ist, nicht wegen seiner Funktion, die ihn wie den Käufer "schön" macht. Die Schmuckfunktion versteckt die Baufunktion. Dadurch kann die "ehrliche Werbung" beim Konsumenten sogar einen konformistischen Geschmack erzeugen.[3/38)]

Der Erfolg der "ehrlichen Werbung" lag eher darin, daß den Käufern für wenig Geld möglichst "viel" Instrument angeboten wurde. Diese Werbung stand, auch wenn sie damit bestimmten Herstellern zum Profit verhalf, eindeutig auf der Seite der Konsumenten. Das wird daran deutlich, daß man z.B. mit einem Warentest - den man natürlich nicht so nannte - den Konsumentenlaien vor falschen Kaufentscheidungen bewahrte.

Da die meisten Blockflöten kaum brauchbar und die Interessenten gleichzeitig offenbar hilflos waren, machte die Beratungsstelle aus diesem Anlaß eine Art Warentest der c"- und d"-Flöten[3/128)], woraus der Interessent entnehmen konnte, wie die Klangreinheit, der Klang selbst, das Luftgeräusch und die Ansprache des tiefsten Tones sich zum Preis verhielten. Zum Beispiel wurd die HARLAN-Volksblockflöte in c" in der Reinheit mit der Note 3-4 versehen (die Notenskala reichte bis 5), das bedeutete, sie war "kaum genügend", weil "ein Ton der Naturtonleiter ein wenig, aber unkorrigierbar unrein war".

Zu den häufigsten derartigen Fehlern gehörten: "Zu hohe I, zu tiefe V, zu tiefe oder zu hohe VII, zu hohe oder tiefe II', zu hohe III' (bei richtiger III!) zu tiefe V'. Eine zu tiefe V' ist die Regel!!" Eine andere Firma (Glier in Markneukirchen) erhielt trotz geringeren Preises 3,30 RM gegenüber 4,80 RM bei HARLAN, in der Reinheit die Note 2, das hieß, die Grundskalentöne bis VI mußten "mühelos rein zu blasen" sein. Die Note 2 konnte auch erhalten, wo "*nur* die allerhöchsten Töne - VII', I", II" nicht ganz mühelos (für einen geübten Spieler) sauber zu bekommen waren. RUETZ betonte, daß "eine ganze Reihe von Flöten zur Prüfung übersandt wurden, deren Reinheit garantiert, die sich aber als gänzlich ungenügend eingestimmt ... herausstellten!" Rätselhaft war ihm, wer diese Instrumente massenhaft kaufte. Wie es mit dem Instrumentenbau stand, zeigte sich darin, daß Blockflöten eingeschickt wurden, die gänzlich unbrauchbar waren und noch dazu "von wahren Lobeshymnen begleitet". Die brauchbaren Schulflöten erreichten meistens leicht "(wenn auch nicht immer ganz sauber) den Umfang von zwei Oktaven".

RUETZ bewertete in seinem Warentest auch den Klang. Der Blockflötenklang der brauchbaren Instrumente wurde in vielen Fällen als gut bezeichnet. Er mußte dann den "typisch blockflötenartigen, lieblichen, dabei klaren und gesunden Ton haben" (ohne Geräuschanteile wäre das die Note 1, die aber kein Instrument erreichte).

Die von RUETZ untersuchten Blockflöten hatten neben dem eigentlichen Ton, selbständige und störende Luftgeräusche. Daraus läßt sich schließen, daß das Labium unsauber, zu dick und zu eng gearbeitet war. Durch die Feuchtigkeit beim Blasen quillt das Labium auf, was wiederum Einfluß auf die Tonhöhe nimmt.

Unter den bewerteten Instrumenten fanden sich solche,die aus einer Werkstatt kamen, die in enger oder auch direkter Verbindung zur musikalischen Jugendbewegung stand, die alle als brauchbar eingestuft, aber nicht deswegen als gut beurteilt wurden. Vielmehr versuchte RUETZ objektiv zu sein. Bei den Preisen, die sich laut Tabelle zwischen 3,30 RM und 7,00 RM bewegten, wurden die Käufer gebeten, "Abweichungen ... dem Verfasser mitzuteilen, um willkürliche und unberechtigte Preisänderungen der Fabrikanten und Händler durch evtl. spätere Veröffentlichungen zu erschweren".[3/129)]

RUETZ riet, nur Markeninstrumente zu kaufen, weil man sich bei Reklamationen an diese Firmen halten könne, was natürlich auch ein Licht darauf wirft, wie das Geschäft mit Blockflöten aussah.

RUETZ' Bewertungskriterien zeigen, daß man erhebliche Konzessionen machen mußte, obwohl zu diesem Zeitpunkt (1934) schon einige Erfahrungen vorlagen.

> "'Sehr gut' wird die Einstimmung einer Blockflöte genannt, wenn sämtliche Töne absolut einwandfrei intoniert werden können; an Schulflöten aber brauchen derartig hohe Ansprüche, die sogar selten die großen Blockflöten erfüllen, nicht gestellt zu werden."3/130)

Ein Problem für Schulflöten war (und ist), besonders wenn man sie in Gruppen oder Klassensätzen verwenden wollte, was gelegentlich vorkam, Instrumente mit "gleichem" Grundton zu bekommen. Es war die Regel, daß die Flöten nicht einmal übereinstimmten, wenn sie vom selben Instrumentenbauer stammten, "der die Abstimmung auf den Kammerton (...)'garantiert'" hatte.3/131)

Der Lehrer RABSCH empfahl aus seiner Erfahrung sich an den Instrumentenbauer zu wenden und auf gleichgestimmte Instrumente zu dringen. Er selbst hatte ("ich bitte, nicht zu erschrecken") 30 Flöten in seiner Klasse.3/132)

Es gab überdies Instrumente mit hoher, tiefer und normaler Stimmung. Für Schulflöten strebte man die Normalstimmung a' - 435 an, weil man sie nicht als historisches Instrument haben wollte.

Aber auch mit Normalstimmung gab es Blockflöten für beinahe jeden Grundton. Deshalb versuchte man eine Rationalisierung zu erreichen und diese auf die Grifftabellen auszudehnen, weil sie sich gewöhnlich auf den Grundton bezogen, so daß in jeder Stimmung für die gleiche Tonhöhe ein anderer Griff nötig war. Das Prinzip war also vergleichsweise archaischer als bei anderen (Orchester)blasinstrumenten. Das Bestreben war, auch die Blockflötengriffe dem üblichen Prinzip anzupassen, also einen bestimmten Griff ohne Rücksicht auf die verschiedene Stimmung der Instrumente durch das gleiche Notenbild wiederzugeben. Man tat es nicht nur, weil es rationeller ist, sondern weil man hoffte, dann aus jedem Liederbuch spielen zu können, unabhängig von

einer für eine bestimmte Blockflöte zurechtgemachten Musik. Aber noch 1937 wurden neue Griffschriften und sogar neue Notenschlüssel unter das blockflötende Volk gebracht. GOFFERJE versuchte in einer Art Musterschule über eine "verbesserte Notation der Griffe" von einer Griffschrift zur Stufenschrift,vom vereinfachten Notenbild mit Grundton (do)-Schlüssel endlich zum Violinschlüssel zu gelangen. Diese Schule wurde vom Jöde-Kreis als vorbildlich eingestuft.

Die Gofferje-Schule ist Teil dessen, was man unter "ehrlicher Werbung" verstand, damit dieses Instrument in seiner Funktion als Volksbildungsmittel unter die Leute komme und es nicht dem geschäftstüchtigen Markt schutzlos ausgeliefert würde. Wenn solche Schulen das bewirkten, was sie sollten, dann mußten Lehrer damit vertraut gemacht werden, wie auch mit dem Instrument selbst. Das geschah vor allem auf Tagungen in Frankfurt/Oder und in Fachzeitschriften, und zwar nicht nur in Musikzeitschriften.

"Die Volksschule" widmete sich z.B. mehrfach dem Thema.

> Merkwürdig dabei ist, daß die Artikel, von denen viele nach 1933 erschienen, den Eindruck von politischer Unberührtheit verbreiten, das ist ganz anders bei Artikeln über Blechblasinstrumente oder etwa die Mundharmonika.

TWITTENHOFF legte den Musikerziehern ans Herz, "nur ein Lied- und Spielgut" zuzulassen, das dem Charakter des stillen Instruments angemessen ist:

> "Die Inflation an Blockflötenliteratur (und -schulen, I.B) legt dem für die Musikerziehung der Jugend Verantwortlichen die Pflicht auf, sie unter solchen Gesichtspunkten kritisch zu sichten."3/133)

3.3 DIE ORGANISCHE KLANGGESINNUNG

Mit der "Entdeckung" der Blockflöte wurde ihre Klanggesinnung zum Maß aller Dinge, denn "durch die Art der Tonerzeugung wird jeder persönliche Einfluß des Spielers auf den Ton im Sinne des Gefühlsausdrucks ausgeschaltet. Der Ton ist stehend, stets von gleicher Stärke bleibend ... Wer einige Tage hindurch ausschließlich auf Blockflöten musiziert hat und dann wieder zu einem der heutigen Streich-, Blas- oder Klavierinstrumente greift, wird direkt von körperlichem Unbehagen erfaßt".[3/134)]

Die "heutigen" Instrumente sind durch ihre Modulationsfähigkeit expressiv, ihr Klang ist subjektiv, man konnte ihm nicht dienen. Man glaubte, die Instrumentalisten mit solchem Klangvermögen in der "Gefahr", das Instrument als Instrument für persönliche Eitelkeiten zu nutzen oder aber, wie in der Romantik, persönliche Empfindungen zum Ausdruck zu bringen.

Solche Instrumente sollten deshalb nur von bereits Gefestigten gespielt werden, die noch bzw. schon von der Sachlichkeit durchpulst waren. Als Volksbildungsmittel waren sie natürlich nicht geeignet. Anders die Blockflöte:

> "Der Klang der Blockflöte *fordert* in einer eigenen Weise: es ist nicht das äußere Fordern der sonst heute gebräuchlichen Instrumente, die uns mit der physischen Gewalt ihres Klanges überrumpeln wollen, sondern das stille, verhaltene Fordern, das einem Warten gleicht, ein Fordern, ohne äußeres Zwingen und doch von starker innerer Kraft."3/135)

Das war für den Zögling und Laien genau das Richtige; denn der Wirkung des Instrumentes kann er nur "teilhaftig" werden, wenn er "ein Teil der inneren Zartheit schon vorher in sich selber erweckt" hat und sich dem Instrument "mit der nötigen Ehrfurcht, Geduld und Sorgfalt und Liebe (...) widmet".[3/135)]

Wie wir schon bei der Laute mit ihrer "angeborenen organischen Gesinnung" sahen, sprach man den Instrumenten, die "singen" können, offenbar besondere Fähigkeiten zu, den Spieler behutsam auf den richtigen Weg zu führen. Der Blockflötenklang, der als natürlich, urtümlich und kindhaft angesehen wurde, "verleugnet" sich nicht. Die Blockflöte, "mit Weisheit und Ruhe gesättigt

(gerät) niemals, auch bei ausgelassenstem, jugendhaftem Tollen in Gefahr (...), in Unordnung zu kommen, zur Karikatur zu werden".3/136) Das ist ihr "erziehlicher" Wert. Sie nimmt den Laien unter die "Zucht des Gegenständlichen" oder hier des "objektiven Klangs". Sie bringt ihn dazu, aus sich heraus sachlich zu werden, seine Persönlichkeit an "das Ganze" zu binden.

Wie beim alten Götter- und Geisterglauben wurde dem Instrument eine dämonische Gewalt zugesprochen (die allerdings nichts mehr mit spezifischem Längsflötenzauber zu tun hat, sondern im übertragenen Sinne für ihre ethische Kraft steht). Die Dämonie des Instruments erkennt man nach GOFFERJE in ihrer Fähigkeit, "zeit- und raumüberwindend" zu sein; denn man vergißt mit diesem Instrument "Zeit und Raum". Dieses Instrument lädt zum "Improvisieren" und zum "Spielen" ein.

> "Gibt es etwas Urtümlicheres, etwas Stärkeres als kindhaftes Spiel, das alles zu beleben und zu bewegen vermag, das im Kinde alle Grenzen der Zeit und des Raumes überbrückt? Aus dieser Richtung gesehen ist die Blockflöte ein kindhaftes Instrument, denn es ist zeit- und raumüberwindend, zeit- und raumlos wie Kinderspiel."3/137)

GOFFERJE wendet sich hier gegen die Deklassierung des Instrumentes als kindertümliches. Für ihn ist kindhaftes Verhalten zugleich menschliches Verhalten.

Auch das Dienende im Laienmusizieren sollte zeit- und raumlos sein. So war es für den Jöde-Kreis klar, daß die "Urtümlichkeit" und "Dämonie" der Blockflöte darauf verweist, daß das historische Instrument "überhaupt kein historisches Instrument im landläufigen Sinne ist"[3/138], weil der Blockflötenklang die menschliche Seele "zeitlos" anrege und das Selbst zur Sachlichkeit führe:

> "Der Blockflötenspieler kann sein Instrument nur zum Kern bringen, wenn er bereit ist, unter Zurückstellung seiner persönlichen Ausdruckswünsche dem *Ton* zu *dienen*. Indem er diesem Ton und Klang nachstrebt, verzichtet er auf Ausdruck *seiner* Empfindungen und überwindet sein Persönlichstes. Indem er dem Ton dient, dient er einem Objektiven. Und gerade durch diesen Willen zum Dienst am Objektiven schafft er auch die Grundlagen zu einer Gemeinschaft."3/139)

Blockflötenspiel hielt man wegen seiner Bindefähigkeit mit der Stimme und anderen "stillen" Instrumenten für ein ideales Gemeinschaftsmusikinstrument. Vor allem auch die Zusammenstellung im Blockflötenkreis in ihren verschiedenen Vokalregistern versprach endlich eine"artgemäße Laienmusik" eines "singenden Volkes", die Erfüllung des "Abseits vom Klavier".[3/140)]

Nun war nicht mehr die Laute, sondern die Blockflöte "Beginn und Symbol einer neuen instrumentalen Welt".[3/141)]

Unter dem Gesichtswinkel des organischen Volksinstruments bedeuteten die Stabform und die deutsche Griffweise die vollendete Steigerung ihres Funktionswertes als Laieninstrument. Ihre Klanggesinnung überstieg den Wert aller anderen Instrumente und rückte die Blockflöte in die unmittelbare Nähe des vokalen Singens und der menschlichen Stimme und verschwisterte sich zum Teil mit ihr.

IV. "NEUE LAIENPFADE ZUR MUSIK"[4/1] - CARL ORFFS "PRIMITIVES ARTGEBUNDENES LAIENINSTRUMENTARIUM"[4/2]

> "In der großartigen Triebkraft der Schul- und Jugendmusikbewegung mit ihren mannigfach verästelten Seitentrieben ist der Musiksehnsucht des Laien ein neuer Helfer erwachsen ... Carl Orff, der in der praktischen Systematik seines 'Schulwerks' ... eine paradigmatische Laienmusikschule vorlegt,die sich auf dem Grundprinzip der organischen Einheit von Musik und Bewegung, der stofflichen Grundlage der primitiven Musik und auf der psychologischen Grundlage der klangenergetischen Improvisation 4/3) aufbaut."4/4)

Tatsächlich ist Orffs Schulwerk das seinerzeit einzige durchkonstruierte Konzept, in dem, wie seine Zeitgenossen es sahen, "in pädagogisch ( ) imponierende(r) Einheitlichkeit"[4/5)] alles auf den Nenner der Laienmusik gebracht war. Das heute weit verbreitete Instrumentarium ist darin - anders als in der Neukonzeption mit seinem Ausgangspunkt Sprache - integrierter und nicht lösbarer Bestandteil.

Orffs Schulwerk in seiner ersten Fassung von 1932, - das Schulwerk spiegelt eine zehnjährige Tätigkeit an der 'Günther'-Schule für Tanz und Körperschulung -, ist ganz im Zeichen der Reformpädagogik und der Neuen Sachlichkeit entwickelt.[4/6)]

1. "ORGANISCHER ELEMENTARISMUS" - DAS KIND IN UNS

In Orffs Schulwerk schlägt das "Psychogenetische Grundgesetz" durch, in dem behauptet wurde, daß die psychische Einzelentwicklung des Kindes eine verkürzte Wiederholung der Stammesentwicklung darstelle. Man stellte Parallelen zwischen den Entwicklungsphasen des Kindes bis zum Erwachsenenalter und dem Menschen der ur-, vor- und geschichtlichen Zeit (einschließlich der lebenden "Primitiven") her.

Auch hier übernahm man eine Weisheit Goethes: "Wenn auch die Welt im Ganzen vorschreitet, die Jugend muß doch immer von vorne anfangen und als Individuum die Epochen der Weltkultur durchmachen".[4/6a)]

Orff suchte in seiner Laienmusik gewissermaßen "jüngere Schichten" der Geschichte auf, die für ihn das Elementare darstellten. Er nannte seine Laienmusik "primitive Musik", was für ihn so viel wie "natürlich", "ursprünglich", "spontan", "direkt" hieß, kurz die "Einsverbundenheit"[4/7)] von Musik und Leben.

Sucht man das organisch Elementare in der Musik, kann man es nach Orff in der Stammesentwicklung und beim Primitiven so gut wie im "Kinde in uns" finden:

> "Somit ist auch die primitive Musikerziehung nicht ein Zurückgreifen auf außereuropäische Gegebenheiten - nicht in Südsee oder Sonstwo sind die Ahnen dieser Musik zu suchen - sondern in unserer eigenen, zwar vielfach längst verschütteten Kindheitsmusik" und in der "Volksmusik, die die Tradition noch nicht verloren hat, finden wir den psychologischen Kern und den geschichtlichen Absenker primitiver Musikübung."4/8)

Diese Gleichsetzung von Phylo- und Ontogenese ist in den zwanziger Jahren weit verbreitet gewesen, und es ist nur logisch, wenn man von einer organischen Gemeinschaft ausgeht, deren Wachstumsgesetze "ewig" festgelegt sind.

Nun gilt für Orff das abgewandelte Bibelwort: "Am Anfang war der Rhythmus".[4/9)] Denn jede Musik entsteht aus Bewegung, "d.h., auf den kürzesten Nenner gebracht: Musik und Bewegung - Musik gleich Bewegung - Musik gleich Rhythmus".[4/9)]

Die ethnologische Basis für diese Behauptung ist, daß bis heute Völker existieren, deren Musik primär aus Rhythmus besteht und daß keine Primitivform existiert, in der nicht die melodischen Anteile fest mit dem rhythmischen verknüpft sind. Auch musikalische Äußerungen der Kinder zeigen diese feste Verbindung von Melodie und Bewegung. Orff zitiert Curt SACHS:

> "Die zweifelhafte Errungenschaft einer späten Zivilisation, die den Musiker zwingt, beim Singen und Spiel den Körper wohlanständig in Zucht und Ruhe zu halten, ist dem Naturmenschen nichts Erstrebenswertes (hier zu ergänzen: dem Kinde nicht Mögliches). Ihre Musik ist Spannung und Entspannung, ein körperlicher Akt. Sie wird nicht abgeschaltet, sondern in aller Stärke motorisch mitempfunden und mitgetan. Fast auf dem ganzen Erdenrund stampfen die Sänger, und die Hörer beteiligen sich mit taktmäßigem Händeklatschen. Noch in die Hochkulturen reicht diese Gewohnheit ungeschwächt hinüber."4/10)

"Rhythmus zu lehren ist schwer. Rhythmus kann man nur lösen, entbinden. Rhythmus ist kein Abstraktum, Rhythmus ist das Leben selbst."[4/11)] Um das "Leben zu lernen", muß er zur "Anschauung" gebracht werden. Die Trommel scheint dafür das geeignete Medium, denn wie am Anfang der Rhythmus steht, so gilt genauso: "Am Anfang war die Trommel".[4/11)]

Das hatte C. SACHS Orff mit auf den Weg gegeben, nachdem dieser ihm seine Absicht mitgeteilt hatte, an einer Gymnastik- und Tanzschule mitzuarbeiten (übrigens war auch die Körperschulung eine der "Bewegungen" in den zwanziger Jahren).

> "Die Trommel lockt zum Tanz. Tanz ist aufs engste mit Musik verbunden. Eine Regeneration der Musik von der Bewegung, vom Tanz her, war meine Idee, die Aufgabe, die ich mir gestellt hatte."4/11)

Die Vorstellung war nicht neu, sie wurde allerdings hier zum ersten Mal von der Musik und von ihren Instrumenten her angegangen.

1.1 "URRHYTHMUS UND URMELODIE", DIE EINHEIT VON MUSIK UND BEWEGUNG

Der Dritte Kunsterziehungstag 1905 war überschrieben: Musik und Gymnastik. Wie zuer in der bildenden Kunst wurden nun hier kulturkritisch Musik und Gymnastik betrachtet.[4/12)] Statt Turnen im Drill, eher einer Wehrertüchtigung ähnelnd, sollte die Gymnastik von der freien Körperbewegung ausgehen und den natürlichen Lebensrhythmus zum Ausschwingen bringen. Wie in der Musikanschauung der musikalischen Jugendbewegung vollzieht sich auch hier nicht nur eine Abkehr vom Drill der Lernschule, die sich im Turnen zeigt, sondern auch vom künstlerischen Ballett und dem "subjektivistischen" Ausdeuten von Musik. Orff hatte nun die Idee, die "gesetzmäßigen Gegebenheiten" zu beachten und so zu einer "elementaren Einheit von Musik und Tanz"[4/13)] zurückzufinden. Er glaubte, wenn sich "Musik und Bewegung" in ihren "Grundelementen verschwistern bzw. *einem* Quell entspringen"[4/14)], müsse Musik und Bewegung aus "Urrhythmus" und "Urmelodie", aus "Herzschlag und Atem" als das eigentlich Elementare heraus entstehen und von dort weitergeführt werden. "Nur aus der völligen Ruhe wird dieser Urrhythmus, diese Urmelodie als erste Musikahnung aufsteigen; diese Kindheitsmusik,diese primitive Musik ist eins mit der Körperlichkeit, der Bewegung."[4/15)]

Das Instrument spielte für die natürliche Einheit von Musik und Bewegung in der 'Günther'-Schule sehr bald die zentrale Rolle. Das früher obligatorische Klavier wurde als hinderlich für die Wiederherstellung des Natürlichen eingestuft, weil es selbst als überzivilisiert galt und seine Begleitformen Takt und Metrum verhaftet waren. Deshalb war Orff auf der Suche nach geeigneteren Instrumenten. Merkmal der "neuen Vitalität" sollte der Rhythmus sein, der im Gegensatz zum rationalisierten Takt als das Lebendige und Natürliche, als Urelement menschlichen Seins gedeutet wurde. So verwendete Orff zunächst Trommeln, Gongs und Rasseln aller Art.

> "In ihrer reinen Klanglichkeit haben die Instrumente eine natürliche Bindung an das Bewegungsgeschehen. Das dynamisch wechselnde Fluid eines Laufs, einer kontinuierlichen Drehung, die räumlich weittragende Geste eines Schwungs usw. ist auf diesen Instrumenten besonders gut wiederzugeben."4/16)

Von der tänzerischen Seite hatte das Instrument eine zweifache Rolle zu erfüllen. Es ist erstens Begleitinstrument *zum* Tanz, zweitens Tanzinstrument *im* Tanz. Als Begleitinstrument hat die Trommel auch schon als eine Art "Vorinstrument" die Funktion, in den durch Zivilisation verkrampften Schülern eine Disposition für die "vitale Einstellung" zu schaffen, damit sie in die Lage kommen, die "Bewegung von innen zu sehen" und zum "Erlebnis werden zu lassen",[4/17] also ihre innere Bewegtheit zur "Anschauung" zu bringen. Besonders die Handtrommel erweist sich in diesem Zusammenhang als wichtig. Sie erhielt ihren Namen von der Anschlagtechnik mit der Hand. Der einhändige Schlegelschlag - sonst weit verbreitet - war in der Günther-Schule nicht sehr beliebt, weil er, wie man meinte, durch den längeren Hebelarm metrische Begleitungen und mechanische Übungsausführung begünstigte. Das Handtrommelspiel dagegen "setzt der lebhaften inneren Teilnahme der Lehrenden am Übungsvorgang keine Hemmung entgegen und läßt in Tempo und Dynamik viele Varianten zu; vor allem gestattet es ein Pianissimo-Spiel in allen Formen, was einer Abstumpfung des Gehörs durch Geräuschbegleitung entgegenarbeitet und rhythmische Feinnervigkeit im Hören erzielt".[4/18] Die "Körpersprache"[4/19] Tanz verlangt diese "Feinnervigkeit" im Rhythmus, in der Dynamik, in der Klangfarbe, um "Ausdrucksmittel"zu sein, deshalb werden die Klatsch- und Stampfübungen der sogenannten Körperinstrumente durch genau einsetzbare Klangmittel erweitert.

Wenn Musik und Bewegung als Einheit betrachtet werden, dann gehört auch die Melodie zum vollkommenen, natürlichen Ausdruck:

> "Das lebendige, körpergebundene Handtrommelspiel wird von selbst die Bindung zum Melodischen finden. Organisches Wachstum einer Melodie aus dem Rhythmus kann jedoch nur ein Ergebnis letzter Einfühlung in diesen sein."4/20)

Melodie und Rhythmus werden als sich bedingende und bewegende Elemente definiert.

> "Die Führung, Schwingung und Lösung der fließenden Bewegung ist mit der melodischen Linie natürlich verbunden, denn alle fließende Bewegung löst sich körperlich gesehen, *organisch nur* aus der Atmung."4/21)

Bewegungsvorgänge können deshalb durch melodische Wiederholungen dem "Bewegungsgedächtnis" eingeprägt werden. Das geschieht mit der Stimme und vorzugsweise durch die Blockflöte. Die Begleitung ist gleichzeitig auch Bewegungsstützung. Der Blockflötenspieler soll aber auch zu gesehener Bewegung improvisieren, "aus dem Stegreif (...) begleiten", und zwar aus "entwickeltem, melodischem Empfinden und (...) *Können*."[4/21)]

Wenn das Instrument *im* Tanz benutzt wird, soll es, etwa in der Übung mit Handtrommel und Singstimme (genauer: Summ- oder Pfeifstimme), Bewegungs- und Musikgedächtnis als eine Einheit schulen. Im Tanz soll es die Tanzbewegung doppelt plastisch machen, dazu muß es sich selbstverständlich einpassen können in die Bewegung. "Aus Bewegung wird Musik, aus Musik wird Tanz."[4/21)]

Funktionen des Instrumentariums von der primär-tänzerischen Seite waren demnach:

a) bei der Handtrommel: sie soll die
- Disposition für "vitale Einstellung" bereiten helfen;
- rhythmisch-dynamische Gliederung schaffen, d.h. die "Grammatik der Bewegung" erfüllen zur "Körpersprache";
- "rhythmische Feinnervigkeit" im Hören durch "Pianissimo-Spiel in allen Formen" erzielen;

b) bei der Blockflöte: sie soll
- durch die Bewegung der fließenden Melodie die fließende Körperbewegung stützen, durch gleichsinnige melodische Bewegungen helfen, dem Bewegungsgedächtnis die Bewegung einzuprägen;
- Mittler sein, die rhythmisch-dynamische Gliederung durch den melodischen Spannungsverlauf zur Körpersprache zu vollenden;
- die Bewegung doppelt plastisch machen (als musikalische und tänzerische).

1.2 KÖRPERGEBUNDENE INSTRUMENTALAKTIONEN: SCHLAGEN UND BLASEN

Handtrommel und Blockflöte sind Grundstock des Instrumentariums. Alle übrigen Instrumente haben die gleichen Aktionsarten, nämlich Schlagen und Blasen. "Das Erlernen ist deshalb oft mehr eine Frage des Klanggefühls."[4/21)]

"Urrhythmus" und "Urmelodie", weil sie aus Herzschlag und Atem kommen, gelten als Grundlage des menschlichen Lebens wie der Musik. Daraus folgt, daß die "natürlichen, organischen" instrumentalen Grundtechniken Schlagen und Blasen sind, die erste für rhythmisch-dynamische, die zweite für melodische Verläufe.

Im Tanz führt innere Bewegung zur "geformten Außenbewegung". Musik als "Spiegelbild innerer Bewegung" hat zur Voraussetzung, daß Körper oder Luft (Instrumente) durch mechanische Einwirkung (Bewegung) zum Schwingen gebracht werden. Bei einem primitiven Instrument muß das direkt möglich sein. Das Abbilden der inneren Bewegung gelingt durch die Körpergebundenheit. "Körpergebundene Instrumente"[4/22)] - das sind Instrumente, die unmittelbar vom Menschen gespielt werden - bedürfen dieser zweifachen Bewegtheit, sie gelten deshalb als verstärkender und besitzergreifender Teil der Laienmusik. Im musikerzieherischen Sinn erscheint bei Orff das Instrument als zweifachelementar, als das "doppelseitig erschließende"[4/23)] Werkzeug des Kulturwertes Musik in "der Bewegtheit des Spiels und urverbunden in der Bewegung."[4/24)] Das Instrument ist "materialecht", es fordert aus Bauart, Material, Form und Formung seine Ausdrucksmöglichkeit, die sozusagen Teil des Menschen ist. Orff fordert deshalb:

> "Absolutes Verbundensein mit dem Instrument, nicht die Trommel schlagen, sondern selber Trommel sein, nicht Flöte blasen, sondern selber Flöte sein."4/25)

2. "KÖRPERGEBUNDENES" INSTRUMENTARIUM

Orff entwickelte sein Instrumentarium aus den Erfordernissen der 'Günther'-Schule. Aus seiner Sicht "schufen" die archaischen Instrumente die archaische Laienmusik und diese wiederum "forderte" einen Ausbau des Instrumentariums. Aus dem Grundstock Trommel und Blockflöte wird auf diese Weise das "artgebundene" "primitive Orchester"[4/26], dessen Instrumente fest mit der Laienmusik verknüpft sind, dafür steht der Begriff "artgebunden". Das "Primitive" des Laienorchesters bedeutete für Orff die "notwendige" Abgrenzung zum "künstlichen" der Kunstinstrumente.

2.1 SCHLAGWERK

> "Für meine Idee, einen elementaren Musikstil zu entwickeln, hatte das urtümlichste aller Instrumentarien, das Schlagwerk entscheidende Bedeutung. Es trat hier nicht mehr akzidentiell, sondern essentiell, form- und klangbildend, Eigenleben entwickelnd, in Erscheinung."4/27)

Zu unterscheiden sind drei Hauptgruppen

1. Trommeln und Pauken, also Fellinstrumente,
2. Becken und Gongs,
3. melodieführende Stabspiele, also Xylophone, Metallophone und Glockenspiele.

Zu diesen Hauptgruppen tritt eine Anzahl von kleinen Schlaginstrumenten, die "im Vergleich zur Bedeutung dieser nur Beiwerk, Klang und Farbe" sind.[4/28]

2.1.1 TROMMELN UND PAUKEN

Nach SACHS wird unterschieden zwischen Trommeln als Instrumente von nicht bestimmbarer Tonhöhe und Pauken als Instrumente mit bestimmbarer Tonhöhe. Die Gruppe der Trommeln bei Orff besteht aus Rahmentrommeln in verschiedenen Größen, der Rührtrommel (das ist die sogenannte Landsknechtstrommel) und zweifellige Trommeln mit zylinderförmigen Resonanzkörpern. Das sind die Handtrommeln, die solistisch im Orff-Schulwerk verwendet werden, weil sie sich "wegen ihres vielfach modulierbaren Klanges hervorragend zur Darstellung umfangreicher rhythmischer Verläufe eignen".[4/29)]

Statt der großen und teuren Kesselpauken wurden im Schulwerk vor allem die sogenannten kleinen Pauken eingesetzt, die ihrer Abstammung nach eigentlich Röhrentrommeln (Tanzpauken) sind. Sie sind einfellig und stimmbar.

> "Vier dieser Pauken bilden einen ganzen Satz. Sie stellen das Fundament des Schlagwerkorchesters dar und ermöglichen als stimmbare Instrumente auch die harmonische Stützung durch Bässe und Ostinato Motive."4/29)

2.1.2 BECKEN UND GONGS

Die Becken sind im Gegensatz zu den Gongs von unbestimmbarer Tonhöhe. Bei Orff wird das einzelhängende Becken bevorzugt, das mit weichem Klöppel oder hartem Stock angeschlagen oder auch mit den Fingern zum Klingen gebracht wird. Auf diese Weise ist ein mehr aus "der schwingenden Körperbewegung" und ein differenzierterer Klang im Vergleich zum "Streifschlag"(vor allem, wenn man die Anschlagstelle verändert) zu erreichen. Zu den Becken kommen die kleineren Zimbeln (Cymbeln) mit silbernem, hellem Klang.

Die Gongs sollten wegen ihrer "Farbigkeit" sparsam verwendet werden.

2.1.3 MELODIEFÜHRENDE STABSPIELE

Die Glocken als Glockenstäbe aus Metall, leiten über zur dritten Gruppe, den melodiefähigen Schlaginstrumenten als "Stabspiele".

Metallophon (von MAENDLER) und Glockenspiele dienen mehr "koloristischen Zwecken". Die ergänzenden, kleineren Instrumente, als Beiwerk betrachtet, sind "Triangeln, Schellen, Rasseln, Klappern, Schlagstäbe und dergleichen, - die, zum Teil auf der Grenze von Klang und Geräuschinstrument stehend, mit äußerster Vorsicht zu gebrauchen sind."4/30)

> "Daß alles Melodische *nach* dem Rhythmischen entsteht, ist biologisch auch ganz klar, denn keine Melodie ist ohne Rhythmus, wohl umgekehrt der Rhythmus ohne Melodie möglich."4/31)

Die Stabspiele sind das Scharnier des Orff-Instrumentariums, denn sie sind einerseits rhythmische Instrumente und lassen andererseits das melodische "aus sich heraus wachsen".

2.1.3.1 DAS KERNINSTRUMENT XYLOPHON

Zu den Stabspielen zählen Xylophone, Metallophone und Glockenspiele. Unter diesen Instrumenten ist das Xylophon das "Kerninstrument".

> "In dem Bestreben, die primitive Musikübung gleichsam biologisch aufzubauen, ... erhielt das Xylophon eine bedeutende, führende Rolle. Es ist das erste der primitiven Instrumente, das mit der rein rhythmischen die melodische Übung verbindet."4/32)

Allerdings fand Orff das deutsche Xylophon des Mittelalters, die sogenannte Strohfidel, als Vorbild für ein Laieninstrument nicht geeignet.

Bei der Strohfidel liegen die Klangstäbe auf einer Strohrollenunterlage. Gespielt wird das Instrument mit harten Schlegeln. Der Ton ist schrill und

durchdringend, "aufreizend und erschreckend".[4/33] Der Klangcharakter machte das Instrument zum bevorzugten Totentanzinstrument.

Orffs Xylophon hat seine Vorbilder in der gerade entdeckten Gamelan-Musik aus Java, die auf dem Trog-Xylophon gespielt wird, sowie in den afrikanischen Marimbas mit den "wunderbar schwingenden afrikanischen Hölzern"[4/33] (gemeint ist Palisander).

Für Orff war die Entdeckung der Marimba (des afrikanischen Xylophons) "ein neuer Abschnitt in meinem pädagogischen Werk".[4/34] Das Xylophon, das er für seine elementare Musik brauchte, mußte diesen "einzigartigen, schwingenden und weittragenden, beruhigenden Klang"[4/35] haben, denn dann würde es mit der natürlichen, schwingenden und federnden Bewegung des Menschseins in Übereinstimmung stehen.

Die Marimba hätte neu gebaut werden müssen, weil ihr (außereuropäisches) Tonsystem nicht zu Orffs Instrumenten und nicht zu seiner Musik gepaßt hätte. Er wandte sich deshalb an Curt SACHS. Dieser "riet mir entschieden von dem Versuch ab, die afrikanischen Modelle, die es in verschiedenen Stimmungen gab, nachbauen zu lassen. Ihre Bauart sei urafrikanisch. Zu einer Nachbildung fehlte es an geeignetem Material, vor allem an den notwendigen Hölzern für Klangstäbe und den Resonatoren aus Kalebassen".[4/36]

Erst ein "Kaffernklavier"[4/37] aus Kamerun war so einfach gebaut, daß es für den Instrumentenbauer MAENDLER als Vorbild in Frage kam.

Es "bestand lediglich aus einer kleinen, einmal anderen Zwecken dienenden Holzkiste ... Auf der offenen Seite der Kiste lagen abgestimmte, mit einer Schnur zusammengefaßte Klangstäbe aus Palisander, die das einzig Afrikanische an diesem Instrument waren, das die Primitivform eines Kasten- oder Trogxylophons ohne jeglichen Klangverstärker darstellte".[4/38]

Die ersten Alt- und Sopranxylophone hatten wie das Vorbild noch einen geschnürten Stabsatz, später erst kam die heute gebräuchliche Stiftfixierung, die es ermöglichte, einzelne Stäbe auszuwechseln. Das erste chromatische Xylophon, das MAENDLER baute, zeigte Anlehnungen an die Wiegenform des ja-

vanischen Instrumentes. Von vornherein war aber klar, daß es nicht darum gehen konnte, das exotische Vorbild exakt zu kopieren. Es diente lediglich als Anregung und Anschauungsmittel[4/39] für ein Instrument, das ohne Einschränkungen in das "artgebundene Instrumentarium" eingefügt werden konnte. Spielweise und Klang des neuen Xylophons zeigen nun die Bewegung und Bewegtheit des mitteleuropäischen Menschen.

Die Xylophone wurden schon sehr bald in verschiedenen Stimmungen gebaut. "Als gebräuchlichster Typ bewährt sich das Altxylophon".[4/40] Es ist diatonisch auf d' passend zu den Blockflöten gestimmt (und somit nicht in der Altlage, sondern eine Oktave höher).

> "Für das Musizieren mit Kindern kommt hauptsächlich das pentatonische Xylophon in Frage. Der Unterricht auf diesem Instrument wird sich ganz im Rahmen des echten Kinderliedes und der sich daraus ergebenden Improvisation bewegen."4/41)

2.2 DIE BLOCKFLÖTE
KUNSTINSTRUMENT UND ELEMENTARINSTRUMENT

Fest eingefügt in dieses Instrumentarium war z.Zt. des Ersterscheinens des Orff-Schulwerks die Blockflöte.

Als Orff eigentlich Rat für sein Xylophon suchte, hatte C. SACHS ihm stattdessen die Blockflöte empfohlen.

"Verwenden Sie doch Flöten, dann haben Sie das, was Sie vorerst notwendig brauchen, ein Melodieinstrument zu Ihrem Schlagwerk, die Flöte zur Trommel, wie es der Entwicklung entspricht."[4/42] SACHS hatte umfangreiche ethnologische Forschung betrieben. Auch er war an der "richtigen", geschichtlichen Reihenfolge im pädagogischen Prozeß interessiert. Orffs Einstellung zu Laieninstrumenten wird durch seine Bedenken erhellt, die er zunächst der Blockflöte gegenüber äußerte. Denn bislang waren für ihn Blockflöten (nur die kamen nach SACHS in Frage) historische Kunstinstrumente mit künstlerischer (barocker) Spielweise. Ihre Wiederbelebung war für ihn eine

hervorragende musikwissenschaftliche Arbeit"[4/43], um die es ihm aber nicht gehen konnte. Orffs "artgebundene" Laieninstrumente durften keine "ausgesprochene(n) Kunstinstrumente"[4/44] (hier der Renaissance und des Barock) sein, weil diese auf einer abstrakten, vom Menschen abgelösten Stufe ständen. Kunstinstrumente mit künstlerischem Ausdruckswillen gehörten wegen dieser Endstufe der Entwicklung nicht in die elementare Musik. Erst SACHS' Hinweis auf Frühformen der Blockflöten bis zurück zu den Wikingern zerstreuten Orffs Bedenken. Das Instrument ließ sich nach diesem Bescheid, ohne ihm Gewalt anzutun, in archaischer Spielweise für archaische Musik einsetzen. Die Entwicklung zum Kunstinstrument war für Orff etwas, was sich in der Laienmusik nutzbringend als gleichsinnige Entwicklung aus dem Instrument heraus auch für Laien ergeben könnte.

Die Blockflöte wurde in Orffs Instrumentarium zum wichtigsten Melodie-Instrument trotz der damals noch nicht behobenen Konstruktionsmängel. In der Orffschen Musikarbeit wurde sie - früher als im Jöde-Kreis - nach ihrer ersten Neukonstruktion 1927 praktisch verwertet. Gunhild KEETMANN, eine Mitarbeiterin Orffs, entwickelte aus dem Instrument heraus - ohne Kenntnis des Klangideals des Barock - eine spezifische "einfache" Blas- und Spieltechnik. Da die Blockflöte in Familien gebaut wurde und wird, vom Sopraninstrument bis zum Baßinstrument, war sie im Orff-Schulwerk für die Gruppe der Blas-Instrumente in sich völlig genügend. Sie konnte nach den Forderungen der Laienmusik chorisch verwendet werden. Im Unterschied zu ihrer Verwendung im Jöde-Kreis war sie "ganz Instrument"[4/45], was eigentlich nur so viel hieß, daß nicht Lieder einfach auf der Blockflöte gespielt wurden.

> "Die tiefen Flöten können Bordun- und Ostinatomotive ausführen, die hohen darüber ... improvisieren ... Die Melodien stehen häufig im Charakter und Stil alten Volkstanztypen nahe."4/45)

2.3 ERGÄNZUNG DES INSTRUMENTARIUMS ZU EINEM "ARTGEBUNDENEN PRIMITIVEN ORCHESTER"

Die Saiteninstrumente - um die es im Jöde-Kreis sehr früh und zuerst ging - kommen im Orff-Instrumentarium zuletzt und nur in Klammern vor (siehe Aufbau des Instrumentariums von BERGESE s.u.). Allerdings war es Orff's Intention, für das Schulwerk auch Saiteninstrumente einzufügen, um "ein in sich völlig abgeschlossenes artgebundenes neues Instrumentarium" entstehen zu lassen, das alle "Hilfsinstrumente, die wir heute noch manchmal benötigen, erübrigt."[4/46)]

Als Streichinstrumente standen damals die "Harlanfidel"[4/47)], "Viellen"[4/48)] und ein Streichpsalter im Vordergrund. Die Instrumente sind jeweils entwikkelt aus historischen Vorbildern und stehen auf der Stufe des "Unkünstlerischen" der Laienmusik. Als das Orff-Schulwerk erschien (1932-1935), war man mit den Streichinstrumenten und evtl. weiteren primitiven Instrumenten noch nicht sehr weit gekommen, sie "harren noch des Bau's".[4/49)]

Alle melodiefähigen Instrumente sind chorisch gebaut. Im Prinzip trifft dies auch schon für die reinen Schlaginstrumente zu. Die verschiedenen Größen der Pauke z.B. haben "Familiencharakter". Zwei entsprechend gestimmte Pauken lassen sich z.B. für ein Ostinato verwenden.

3. ENTWICKLUNGSGESCHICHTE UND INSTRUMENTENGESCHICHTE, DER "BIOLOGISCHE" AUFBAU DES INSTRUMENTARIUMS

Orff folgte einer logischen, nicht der geschichtlich richtigen Generallinie der Instrumentengeschichte, wenn er für das Steinzeitalter (des kleinen Menschen) das Geräuschinstrument, für das Metallzeitalter Schlaginstrumente einsetzte, die eine bestimmbare Tonhöhe erkennen lassen und für das Mittelalter schließlich die Melodie-Instrumente einsetzte. Auf diese klangliche Ausdehnung bis zur Diskriminierung von Tönen zielte Orff's primitives Orchester in seinem Aufbau ab. Da für ihn die Menschheitsgeschichte gleich der biologischen Individualgeschichte ist, unterliegen die Orff-Instrumente als Teil

der elementaren Musikübung selbstverständlich diesem Aufbau:

> "So wie mit Fuß und Hand, mit Klatschen und Stampfen begonnen wird in einer Weise, daß der ganze Körper mit einbezogen ist, so bildet sich das weitere Instrumentarium analog seiner einstigen Entwicklungsgeschichte von der kindlichen Rassel und Klapper mit der wachsenden Spielfertigkeit und vor allem dem steigenden Ausdrucksbedürfnis zu weiteren höheren instrumentalen Entwicklungsformen heran."4/50)

Bezeichnend für Orffs Definition vom Elementaren ist, daß er ausdrücklich sagt: "Sehr wichtig ist, daß wir nicht am Instrument beginnen".[4/51)] Erwachsene in dieser Zeit galten Orff als kulturell überformt, sie müssen durch spezielle Übungen erst zur "Voraussetzungslosigkeit"[4/52)] geführt werden, sie sollten lernen "in sich hineinzuhorchen". Das innen erhorchte sollte als "Handweisung" in Bewegung umgesetzt werden. Die Handweisungen - Orff nannte sie Dirigierübungen - waren nach seiner Ansicht ein "musikalischer Reflex"[4/53)] des Innen erhorchten. Seine elementare Musik begann also mit "gespannter" Stille. Elementar hieß das "Kind in sich" und seine "Urahnen" neu entdecken und mit dem elementaren Quell der Ur-Musik wieder ein bewegter Mensch werden.

Erst der "bewegte Mensch macht das Instrument zum Träger seines Ausdrucks". Kinder sind noch am Urquell und damit den Erwachsenen voraus. Sie können anders als die Erwachsenen sofort mit rhythmischem Schlagen, Klatschen und Stampfen beginnen. Diese rhythmisch klanglichen Äußerungen können dann am Instrument verstärkt und veredelt werden. "Wir greifen das Instrument auf, um es uns zu unserem Ausdruck dienstbar zu machen."[4/54)] Die nachfolgende Systematik soll das bisher gesagte zusammenfassen.

Systematik der Arbeit mit dem Orff-Instrumentarium

Vorschaltphase:

Erwachsene:	Urreflexe werden mit Dirigierübungen freigelegt Urrhythmus	Vorstufe
Erwachsene und Kinder:	Körperinstrumente (Klatschen, Stampfen)	1. Stufe

---

Arbeit mit Instrumenten
Das Instrument abgetrennt von der musikalischen Person
Musik *aus* dem Spiel *für* das Spiel

"körpergebundene"
Instrumente

bei denen sich die Bewegung aus der Körperlichkeit direkt auf das Instrument übertragen läßt;

Aktionsarten

schlagen — Schlaginstrumente ohne bestimmbare Tonhöhe (Trommeln). Mit dem größeren Ausdrucksbedürfnis führt der Weg vom Geräusch zum Klang, also zu

Schlaginstrumenten mit bestimmbarer Tonhöhe (Pauken). Das führt zum Wunsch, die rhythmische Ausdrucksfähigkeit und größere Klangbezogenheit auch melodisch umzusetzen. Damit kommt man schließlich "zur melodischen Einkleidung" der Rhythmen.

Schlaginstrumente mit pentatonischer bis chromatischer Skala.

Das wichtigste unter den Schlaginstrumenten ist das

Xylophon. — Es hat eine Scharnierfunktion, es führt zu größerem Wunsch nach melismatischer Melodiebewegung (legato-Klängen), zum Herauswachsen des Melodischen aus dem Schlagwerkbereich und damit zur

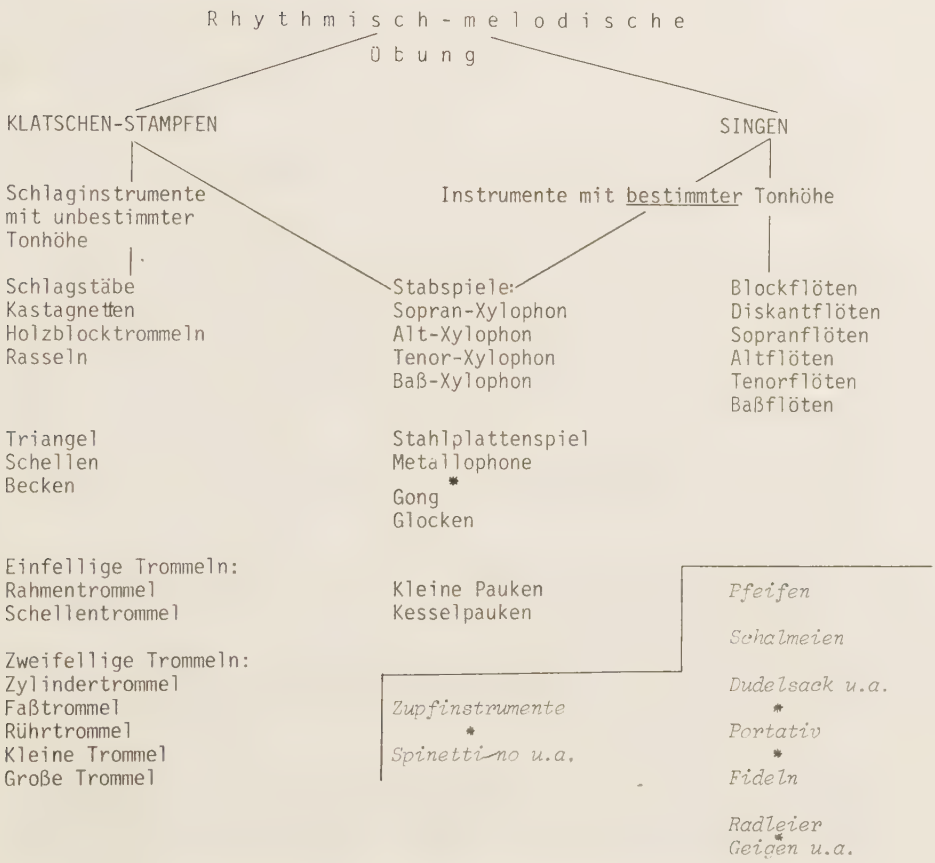
blasen — Blockflöte

Die Saiteninstrumente stehen noch außerhalb der Systematik (s. nächste Seite).
In allen Phasen wird die Einheit von Musik und Bewegung beibehalten. Der Bestand eines ausdrucksfähigen Orchesters bedarf aller Stufen, die unverlierbar nebeneinander stehen.

DIE INSTRUMENTE DES ORFF-SCHULWERKS

Eine Zusammenstellung von

Hans Bergese



Die für den geplanten Ausbau geeigneten Instrumente sind durch Kursivschrift angedeutet

Zusammenstellung nach dem Original; aus: W. TWITTENHOFF: Orff-Schulwerk ... S. 37

3.1 "GEIST UND WERDEN DER MUSIKINSTRUMENTE" (SACHS): PÄDAGOGISCH GEWENDET

Orff hat mit seinem primitiven Instrumentarium SACHS' "Geist und Werden der Musikinstrumente" quasi pädagogisch gewendet. SACHS zeigte darin die Geschichte der Musikinstrumente bis zur Renaissance. Er begründete die Grenzziehung damit, daß die Instrumentengeschichte mit der Lösung des Instrumentariums aus der "allumfassenden Lebensfunktion"[4/55] beendet sei. Seine Geschichte gliedert sich in Steinzeit, Metallzeit und Mittelalter. Die Instrumente außereuropäischer Kulturen sind entsprechend ihrem Material, ihrer Bauart und ihrem "Geist" eingeordnet. Diese Systematik erlaubte es, auch solche Instrumente einzugliedern, die noch heute lebendig sind. Auch Orffs Instrumentarium gehört aus dieser Sicht in diesen zeitgeschichtlichen Umkreis. Es sind archaische Instrumente, deren Zweck "unkünstlerisch" ist.

Die Funktion der Instrumente durchläuft verschiedene Phasen, die sich vom Kultgegenstand bis zum "Spender künstlerischen Genusses" entwickeln.

> "Kennzeichen des Naturmenschen ist die Einheit von Erkennen und Handeln. Alle Sinne sind auf die Lebenerhaltung gerichtet."(SACHS)

D.h. Musikinstrumente sind kultische Gegenstände, auf Zeugung, Geburt und Wiedergeburt gerichtet (ein Klang *ist* hohl und Zeichen für etwas).

Orff wollte im Zeichen der "neuen Vitalität" ebenfalls die sinnliche Einheit zurückgewinnen, die auf ein "Umschlossensein in der Alltäglichkeit" in ihrem musikalischen Erkennen und Handeln zielt. Wie SACHS vermerkt, gilt dem Naturmenschen das Musikinstrument als "kräftigstes Kultgerät".

> "Es handelt unmittelbar, es antwortet auf Zweckbewegung, und seine Antwort ist das stärkste, ist das unfehlbare Zaubermittel. Die anderen Kultgeräte müssen erst vergeistigt werden; das Musikinstrument ist Geist."

Das war für Orff eine entscheidene Aussage. Sein Laieninstrumentarium soll so wirksam sein, wie es archaische Instrumente von "Natur" aus sind.

Orff verlangte völlige Verbundenheit mit dem Instrument; wie beim archaischen Instrument der Naturvölker, die nach SACHS wirken sollen "als Rufer lebenserhaltender, als Banner lebenszerstörender Kräfte", sollte bei Orff das Instrument im überhöhten Sinne dieselbe Funktion haben, nämlich die Entfremdung des modernen Menschen bannen und seine ungebrochene Einheit mit dem Leben wieder herstellen.

3.1.1 EXKURS: ORFF-SCHULWERKINSTRUMENTE IM DRITTEN REICH

Orffs These von der "Urmusik" als die "naturhafte", "nicht anerzogene"[4/56] Musik des Kindes und der Naturvölker sowie die These, daß in der musikalischen Entwicklung, im schöpferischen Wachstum des Kindes, die Musikgeschichte sich nach denselben Urgesetzen immer wieder neu vollzieht, brachte Orff dazu, elementare Instrumente bauen zu lassen. Wenn Orff bei außereuropäischen Völkern sich Anregungen holte, dann deshalb, weil er das Elementare dort unverschüttet zu erkennen glaubte und von C. SACHS darin tatkräftig unterstützt wurde. Im Xylophon z.B. sah er die auch für mitteleuropäische Laien (denn deren Tonleiterskala ist für Orff maßgebend) gültige Körpergebundenheit und die Entwicklung der Melodie aus dem Rhythmus des bewegten Menschen erfüllt. Der Resonanzkasten im Gegensatz zu der Strohrollenunterlage des deutschen Totentanzinstrumentes ergab, daß die Bewegtheit aus Schlag, Schwung und Material die Bindung zum "schwingenden" Klang "materialecht" weitertrug. Auch beim Rhythmus ist deutlich, daß Orff keineswegs Schwarzafrikas Rhythmen kopieren wollte: was ihn daran für seine Laienmusik interessierte, war die Tatsache, daß dort Musik ohne Bewegung oder Tanz nicht möglich ist, und daß dort offenbar aus dem Tanz Musik entsteht. So war das auch in der "Musik unserer Ahnen".

Die Entwicklung der Orff-Instrumente, ihre klaren Formen und ihr Verwendungszusammenhang, ließ die Herkunft von außer-europäischen Instrumenten überhaupt vergessen. Sie dokumentieren mehr den "organischen Elementarismus" Mitteleuropas. Trotzdem wurde die Beziehung des Instrumentariums zu außereuropäischen Kulturen im Dritten Reich der 'Günther'-Schule zum Verhängnis. So schrieb SONNER 1937:[4/57]

"Der Hinweis, daß das Mittelalter schon die Instrumente übernommen habe, kann nur als Tarnungsversuch(4/58) der eigentlichen Herkunft gewertet werden. Es ist bezeichnend, daß die Strohfidel nicht in der seit altersher gebräuchlichen Form übernommen wurde, sondern daß man als Vorbild für die Neukonstruktion der in der Günther-Schule verwandten Instrumente die Trog-Xylophone von Bali und Java nahm.(4/59) Überhaupt feiert die 'asiatische Klangwelt' () hier ihre Auferstehung und mit ihr das entsprechende Instrumentarium, wie Schlagstäbe, Schlitztrommeln, Rasseln, Becken, Gong, chinesische Trommeln, Stabspiele aus Holz u.ä. Das für die griechische Antike angezogene, ikonografische Material läßt teilweise schon vorderasiastisches Mischlingstum erkennen, und die italienische Renaissance mit ihren Darstellungen mediterraner Musikpraxis kann für uns keine Verbindlichkeit haben."(4/60)

Das ganze Schlagwerkorchester nehme keine "Rücksicht auf die rassisch-seelische Struktur der Träger dieser Instrumente" und sei "in seiner jetzigen Form ein Rückfall in eine nivellierende Primitivität, die auch dadurch nicht behoben werden kann, daß man zu dem Schlagzeugkomplex wieder Instrumente wie Blockflöte, Fideln, Radleier, Portativ, Spinett usw. verlebendigt ..., aber es wird übersehen, daß sie infolge ihrer Tonschwachheit vom Schlagzeugkomplex erdrückt werden: Kommt noch dazu, daß wir heutigen einem Klangideal des Großtons anhängen, und weiterhin, daß dadurch unser bestehendes heute gebräuchliches Instrumentarium einfach verneint wird."4/60)

Die Ausfälle SONNERs beginnen schon damit, daß die "universalistische Haltung" angeprangert wird, von der aus es nicht verwunderlich sei, daß in TWITTENHOFFs Literaturverzeichnis "die ganze Reihe jener jüdischen Autoren aufkreuzt, die wir aus weltanschaulichen Gründen ablehnen müssen."(4/61)

Die Ausfälle aber zeigen vor allem den Zwiespalt, in den die Musikbewegung überhaupt gerät, einerseits auf den Kasseler Musiktagen Instrumente und Hausmusik vorzustellen und voranzutreiben, die in ihrem Klangideal durchweg noch in der Musikanschauung der musikalischen Jugendbewegung und ganz auf der Linie der eher völkisch orientierten FINKENSTEINER liegt, die beide den Großton, "das Riesenorchester" ablehnen, und nun andererseits WAGNER und STRAUSS sozusagen mitverehren müssen, die sie aus eben dieser Musikanschauung ablehnten. Für den Jöde-Kreis bedeutete die Entwicklung der Musiktage letztendlich, daß Hausmusik und alte Musik in besondere Schubladen des Musiklebens eingebracht wurden, und daß die wiederentdeckten alten Instrumente zur Wiederbe-

lebung alter Musik in möglichst originaltreuer Aufführungspraxis ihren eigentlichen "erzieherischen" Wert verloren, also "aus dem Leben" herausgeholt und nicht, wie es ihm vorgeschwebt hatte, "in das Leben hereingeholt" wurden.

Orffs Instrumentarium war für die Laienerziehung gedacht, und zwar für alle Institutionen, die in Zusammenhang damit stehen, d.h. vom Kindergarten bis zur Erwachsenenbildung, für die Schule, für die Jugend- und Volksmusikschulen sowohl als auch für Volkshochschulen. Orff wollte eine Laienschulung, die in sich abgeschlossen, auf allen Stufen abschließbar und darüber hinaus auch Propädeutik für Kunstmusik und Kunstinstrumente sein sollte, um Durchlässigkeit zu gewährleisten. Obwohl im Ganzen mit der herrschenden pädagogischen Reformbewegung konform und auch mit den Vorstellungen des Jöde-Kreises von Laienerziehung verwandt, kamen die Instrumente über den engen Bereich der Güntherschule selbst nicht heraus (deshalb wird ihre "Erfindung" gewöhnlich erst nach '45 angesetzt).

KESTENBERG hatte einen Großversuch mit dem Orff-Instrumentarium in Berliner Schulen geplant.[4/62)] Aber da er bereits 1932 durch von PAPEN entlassen wurde, kam es nicht mehr dazu, zumal gerade das Orff-Instrumentarium als nicht "völkisch" galt und seine "primitive Musikübung" deutscher Art und der "national-sozialistischen Musikkultur der Zukunft" widersprach. Die Musikpraxis "außereuropäischer Primitiver"[4/63)], die Musik "rein motorisch empfinden"[4/64)], konnte für den "Herrenmenschen" nicht Maßstab sein. Nur "im Nationaltanz" oder "beim willenhaften Hochtrieb des Marsches"[4/64)] hatte Bewegung ihren Platz. Schließlich, so SONNER, "ist es nicht der Rhythmus, der den Menschen formt, sondern die Rassenseele bestimmt die Musik und damit auch die Bewegung". Dazu aber ist erforderlich, "Geist und Instinkt zu säubern, um die Unbefangenheit des Blutes wieder herzustellen!"[4/65)]

3.2 ZAUBERMITTEL MUSIKINSTRUMENT - "BIOLOGISCHER" AUFBAU UND ORGANISCHE IMPROVISATION

"Der wesentlichste Faktor aller primitiven Musik ist die Improvisation"[4/66] oder, was dasselbe ist, die "organische Improvisation".

> "Improvisation ist ... eine Erscheinungswelle unseres immer bereiten Spieltriebs vom Grunde her, und zwar da, wo Mensch und Umwelt wirklich eins geworden sind".4/67) Improvisation vollzieht sich als "Eigenbewegung im Menschen".4/67)

Seine neuen "archaischen" Instrumente sind für Orff die "Zaubermittel", die die Erlebnisfähigkeit des Laien stufengemäß nach Musik- und Menschheitsgeschichte steigern. Denn sie sind es als organischer Teil des Menschen, die zur Improvisation verleiten:

> "Nicht wir improvisieren, sondern das klingende Instrumentarium improvisiert. Ja die ganze Musiklehre entwickelt sich aus dem Instrument; aus ihnen, durch sie entstehen die Spielformen, (z.B. die Musetten aus der Sackpfeife). Von Bordun und Ostinato bis zur Passacaglia, von der primitiven Mehrstimmigkeit über Paraphonie zur Heterophonie, die Echo- und Kanonformen, nicht zu reden von dem Heer von bewegungsgebundenen Rondo und ähnlichen Formen. All diese Formen, wie auch die Ansätze zu einer gewissen Virtuosität aus Spielfreude - sie alle sind uralte - Improvisationsformen."4/68)

Mit dem Instrument wird im Bilde Orffs das Kind (oder der Laie) "aus seinem Selbst" zur Tätigkeit genötigt, weil "der natürliche Mensch", durch das Instrument verleitet, gar nicht anders kann als zu musizieren, Urrhythmus und Urmelodie aus sich selbst herauszustellen:

> "Auf das Selbermachen kommt es hier entscheidend an. Denn nur der Spieler selbst ist in den Spannungskreis der Urmusik ganz eingeschlossen; nur er, der ständig neu angeregt wird, kann wahrhaft Phantasie entwickeln; durch den Rhythmus angeregt wird er selbst vielmehr innerlich hineinhören; daraus ergibt sich, daß der Spieler stundenlang ... sich mit dem einfachsten Ostinatospiel beschäftigen kann, was einem Zuhörer direkt eine physische Strapaze bedeutet."4/69)

Beim Selbermachen, beim "Selbsttätigsein", sollen Rhythmus und Melodie aus der "Bewegtheit des Menschen" zur "Bewegtheit des Spiels" werden. Rhythmus und Melodie werden aber aus dem Instrument geformt:

> "Nicht nur die Rhythmik erwächst ganz aus Schlag und Schwung ... auch die Melodiebildung geht ... vom Instrument ... aus Bauart und Griff hervor."4/70)

Phantasie aus dem Instrumentarium heraus will Orff durch eine absolute Verbundenheit mit dem Instrument erreichen.

> "Der ganze Körper als Totalität muß ... in die Spieltechnik der Instrumente einbezogen werden. Die Spielhaltung und damit die restlose Verbundenheit mit dem Instrument ist das Entscheidende. Die verhältnismäßig leichte Spielbarkeit der primitiven Instrumente soll zu einem Höchstmaß an Einfühlung bis zum Vergessen des Instrumentariums, bis zum Einswerden mit dem Klang, führen."4/71)

Das Instrument soll vom Spielenden Besitz ergreifen. "Es ist das Zaubermittel", das es möglich machen soll, unbewußt in die Musik hineinzugleiten, die "jeder Mensch in sich trägt". Man soll sich "selbst musizieren", wie es "Naturvölker" und wie es "kleine Kinder" tun.[4/72)]

Da Orff eine enge Verbundenheit mit dem Instrumentarium anstrebte, ist das "Instrumentenbasteln" für ihn von ganz besonderer Bedeutung, denn der Primitive ist nicht nur Instrumentenspieler, sondern auch ein eigener Instrumentenbauer.[4/73)]

3.2.1 ETÜDE UND ORGANISCHE IMPROVISATION

Die erste Fassung des Orff-Schulwerks besteht aus drei Teilen
- elementare Musikübung,
- Klavierübung,
- Geigenübung,

dazu sollte eine Bläserübung[4/74)] erscheinen, die wohl schon konzipiert war, aber nicht mehr veröffentlicht wurde.

Diese drei Abteilungen bestehen aus neunzehn Bänden, die außer von Orff auch von Hans BERGESE und Gunhild KEETMAN stammen. Die Einführung schrieb Wilhelm TWITTENHOFF, zentral für den Lehrgang ist die elementare Musikübung[4/75)] und in ihr wiederum ist der von Carl ORFF gearbeitete Band:"Rhythmisch-melodische Übungen", Vorbereitung und Voraussetzung für alles weitere. Einzelne Aufgaben daraus tauchen im Zusammenhang mit den Instrumenten wieder auf. Gerade wie die Instrumentalübungen aussehen,interessiert hier. Es werden exemplarisch Handtrommel und Xylophon herausgegriffen Wenn aus dem Instrumentarium heraus sich Mensch und Musik organisch entwickeln sollten, dann mußten Etüden als Spezialität der Kunstmusik vermieden sein und stattdessen Improvisationsformen als "entwickelnd - übende Tätigkeit" am Instrument als "Übung der Seelenkräfte" sichtbar werden.

3.2.1.1 ÜBUNG FÜR SCHLAGWERK: HANDTROMMEL

Aber Etüdencharakter hat besonders der Band B 1,Übung für Schlagwerk: Handtrommel von H. BERGESE. Die Übungen sind systematisch und sachlogisch nach den verschiedenen Spielarten geordnet. Die Hauptgruppen sind

- seitlich geschlagene Trommel (ein- und zweifellig)
  und
- von oben geschlagene Trommel, einfellig.

Von den 24 Übungen für seitlich geschlagene Trommeln sind jeweils 8
- mit flacher Hand
- mit Daumen und Fingern
- mit Daumen, Zeigefinger und drittem und viertem Finger auszuführen.

Für die zweite Gruppe der von oben geschlagenen Trommeln gibt es 8 Übungen mit flacher Hand und mit drittem und viertem Finger. Zu den Übungen kommen noch 10 Stücke für Pfeif- und Summstimme mit Handtrommelbegleitung. Alle Übungen sind für einen Spieler gedacht und sollen zum Band A 1 hinzugenommen werden bzw. können mit Übungen von A 1 auf Handtrommel übertragen werden. Alle Stücke sind schriftlich fixierte Improvisationen aus der

'Günther'-Schule. Sie sollen zum Erfinden von Melodien verhelfen. Wie wenig Spielraum die Etüden bieten, die keine sein sollen, zeigt folgende Notierung.

3.2.1.2 ÜBUNG FÜR STABSPIELE: XYLOPHON

Der Band D 1: Übung für Stabspiele (Xylophon), zeigt wieder einen systematischen Aufbau nach der Spieltechnik. Er beginnt mit zwölf Übungen für die rechte Hand, mit einem Umfang bis zu 5 Tönen (nur in Nr. 9 wird in Takt 2, 4 die linke Hand (statt der rechten) gebraucht. Ab Nr. 13 wird mit beiden Händen gespielt. Zuerst der gleiche Rhythmus, dann folgen Ostinato-Begleitungen auf einem Ton in kleineren oder auch größeren Notenwerten als die melodieführende Stimme (mit der rechten Hand). Die Ostinatobegleitungen werden auf mehrere Töne erweitert. Zum Schluß folgen Übungen mit nachschlagendem Spiel, Vorschlägen,Wirbeln und Spiel mit Parallelführung beider Stimmen.

Zum Schluß des Übungsteils werden die Übetechniken in einem Stück zusammengefaßt. Teil 2 enthält dann Spielstücke für ein oder mehrere Xylophone. Hier erscheinen auch die bisher ausgesparten Gabelgriffe für die linke und rechte Hand. Den Schluß bilden zwei Spielstücke für Metallophon, Sopran und Altxylophon und Schlagwerk ad libitum.

"Die Abkehr von der technischen Pedanterie"[4/76], einer allgemeinen Forderung der Reformer, scheint durch den Aufbau nicht geglückt. Der musikalische "Stil (ergibt) sich aus der improvisatorisch - spielerischen Einstellung"[4/77] des Schulwerks nicht. Der Aufbau des Schulwerks mit seiner "gefrorenen Improvisation", seinen nach der Sachlogik in der Musiklehre und nach der Sachsystematik von der Spieltechnik her gegliederten Bände, steht im krassen Widerspruch zu der Musik aus der Bewegung, die ja natürlich und nicht gegängelt sein sollte. Außerhalb der 'Günther'-Schule wäre der Etüdencharakter sichtbar geworden und ihm entsprechend eine auf Vortrag zielende Arbeit in der Musiklehre, getrennt in Rhythmus und Melodie und an den Instrumenten zustandegekommen, wie es ja tatsächlich der zweiten Fassung des Schulwerks erging. Um von den additiven Elementen zu den integrierten Bestandteilen einer "ganzheitlichen" Musik zu kommen, wird diese Fassung gegenwärtig im Orff-Institut in Salzburg für den amerikanischen Markt überarbeitet.

Auch damals wurde die Gefahr durch den Etüdencharakter von Orff und Mitarbeitern gesehen. So schrieb REUSCH in seinem Vorwort:

> "die Übstücke sind nicht als losgelöste technische Übungen aufzufassen, sie sollen vielmehr als 'Modelle' in ihrer musikalischen Gestalt wie auch in ihrer Aufführungsmöglichkeit beliebig variiert werden. - Als 'Varianten', indessen sind sie gebunden in eine organische Gesetzmäßigkeit, die als Gestaltungsprinzip das gesamte Schulwerk in konsequenter Einheit durchzieht."4/78)

Zwar sind die Übungsstücke nicht vollständig notiert, sondern ähnlich der Praxis der alten Musik oft ohne Instrumente, eine melodische Umspielung des Borduns wäre denkbar; jedoch ändert das nichts an der vorhin gemachten Feststellung, denn angesichts der Zuwendung zur Musikgeschichte schriftloser Kulturen wie der Priorität der Bewegung als primärem Element, hätte eher eine choreografische Aufzeichnung nahe gelegen. Die Notierungsweise in traditioneller Notation ist sicher für den "Etüdencharakter" mit verantwortlich. Die ausgeformte traditionelle Notation setzt musikgeschichtlich sozusagen "nach" der Laienmusik ein. Die "natürliche Bewegung" erscheint so als komplizierte Rhythmik mit vielen Taktwechseln. Statt variabler Rhythmen ergeben sich im Metrum 1:2 Synkopen und Triolen, Taktstriche erscheinen als Schwerpunktzeichen und nicht als Gliederungsstriche. Aus dem analogen Geschehen wird die digitale Notation. Mit Violinschlüssel und Vorzeichen erscheint die Musik auf die funktionelle Harmonik bezogen. Vor allem wird übersehen, daß die

Standardnotation optisches Substrat in einem zweiphasigen Herstellungsprozeß ist, also eine Nachricht, in der der Komponist in einem - was Tonhöhen und Tondauer betrifft - symbolischen System dem Interpreten genaue Instruktionen übermittelt, d.h. ein System, das für Reproduktion seiner Vorstellungen geeignet ist. Im Orff-Schulwerk werden aber "Improvisationsformen geübt" und Reproduktion gerade als nicht richtig für Laienmusik betrachtet.

Mit der Notation wird die fließende Bewegung in starre Formen gegossen und diese starren Formen werden geübt (also ausgezählt). Auch wenn man sich von der Notation wieder löst, spielt man zunächst nur dasselbe starre Schema auswendig und müßte dann mühsam zum Analogen zurückfinden.

Aber es ist unmöglich, aus sich "selbst heraus" Musik zu erfinden. Hätte man damals eine grafische Notation gekannt und verwendet, wären bei Angabe des Rahmens diese Erstarrungen in Etüden wohl ausgeblieben. Stattdessen "erfinden" BERGESE und KEETMAN eine genaue rhythmische Notation für das Schlagwerk, bei der auch Aktionsorte und -arten weitgehend festgelegt sind.

Einer wirklich freien Entfaltung stand jedoch von vornherein die Definition des Elementaren und die Festlegung in einem lückenlosen phylogenetischen Stufengang entgegen, den man als biologisch und natürlich zwar ansah, der es aber nicht wirklich ist. Eine bestimmte Abstraktionsstufe der mitteleuropäischen Musik, wie sie bis ins Mittelalter gültig war, wird als biologisch und damit menschliches Verhalten als unveränderbar angesehen. Obwohl Orff sich an der Musik- und Völkergeschichte ausrichtet, gerät in seiner Laienmusik und mit seinen Laieninstrumenten die Geschichtlichkeit von Musik vollständig aus dem Blick. Musik wird zu einem sich ständig wiederholenden Prozeß, der vom bewegten Menschen in die tätige Gegenwart geholt wird.

Orff wollte, daß der Laie zusammen mit dem archaischen Laieninstrument eine organische Einheit bildet. Das Instrumentarium sollte in die "geistige Verfassung sinnlicher Einheit" (SACHS) zurückführen, in welcher der Laie nicht spielt, sondern selbst das Instrument *ist*.

Orff führte damit die Laien, deren Leben von absoluter Künstlichkeit, d.h. der Trennung von Sein, Denken, Empfinden, Fühlen gekennzeichnet ist, in der Musikübung in die mystische "geistige Verfassung sinnlicher Einheit" - künstlich und nicht wirklich - zurück.

Orffs archaisches Instrumentarium ist künstlich, auch wenn es von einfacher Bauart ist. Es entspringt keineswegs mystischem Zauber, sonder pädagogischem und künstlerischem Willen. Es ist nicht wirklich mit dem Leben und der ganzen Anschauung im Menschen verknüpft. Alle Instrumente, exotische oder nachgebaute alte Instrumente, wie auch das Orff Instrumentarium, können in der Musik einer Industriegesellschaft nicht mehr in ihrem kultischen Rahmen gelebt werden. Bei der Übernahme werden sie vollständig aus ihrem ursprünglichen Verwendungszusammenhang gelöst und in einen artistischen eingebracht (was SACHS den "ästhetischen Zusammenhang" nannte).[4/55] Menschen der Industriezone können Musik der Naturzone aufzeichnen, untersuchen, vielleicht auch das Exotische genießen, sich von ihrem Klang gefangennehmen, aber mehr, als den "magischen Zauber" intellektuell verarbeiten, können sie nicht. Geschichtlich-ethnologische Untersuchungen geben den Menschen ein Bild, aber sie können ihn nicht selbst natürlich machen. Denn Wesen und Funktion von Musik, der Grad ihrer Abstraktion, ihrer Lösung vom Ganzen ist immer nur in gesellschaftlichem Zusammenhang begreifbar. Löst man die Musik aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang, bekommt sie neue Qualitäten, das gilt für exotische Musik wie für historische Musik. Auch die "Wiederbelebung alter Musik" kann nur eine museale Erinnerung sein - sie kann ein Bild vergangener Zeiten liefern, aber nicht die alte Zeit selbst.[4/79]

4. LAIENINSTRUMENTE UND KUNSTINSTRUMENTE

Orff wollte mit dem Zaubermittel Musikinstrument den Laien in die "Weite allverbundener Glaubensbeziehungen"[4/80] führen. Dafür braucht der Laie nach seiner Ansicht eine in sich abgeschlossene, nicht-artifizielle Laienmusik mit einem in sich abgeschlossenen artgebundenen Instrumentarium, genauso wie die artifizielle Kunstmusik ihre artifiziellen Kunstinstrumente braucht. Eine Übernahme der Laieninstrumente in Kunstmusik war für ihn deshalb genauso "artfremd",wie es das umgekehrte Verfahren wäre. Deshalb konnte Orff die Blockflöte z.B. nur deshalb akzeptieren, weil sie als archaisches Instrument, als Kernspaltflöte, schon bei den Wikingern mystische Funktionen hatte (sie war als Grabbeigabe entdeckt worden). Die Blockflöte zeigt durch ihre eigene Geschichte - SACHS nennt sie eine "organische Weiterentwicklung eines uralten Typus"[4/81] - aber auch den Weg zum Kunstinstrument der Renaissance und des Barock auf.

> "Daß *nach* der primitiven Laienmusik sich, wenn die Gegebenheiten da sind, logisch ganz naturnotwendig die Entwicklung zur Kunstmusik hin vollzieht, dürfte kaum mehr der Erwähnung wert sein, wichtig aber ist zu konstatieren, daß es *vor* der Welt der Kunstmusik auch eine *abgeschlossene* Musikübung, die in sich vollendet ist, gibt."4/82)

Für den Laien galt die Volksmusik als organischer Teil seiner Existenz, während die Kunstmusik mit rein künstlerischem Wert neben dem Leben sich in einem langsamen Ablösungsprozeß vom Leben getrennt hat. (JODE bezeichnete dies als den Riß). Sie gehört in eine späte Phase der Entwicklung von Musik. Orff will die Grenzen zur Kunstmusik deutlich gezogen sehen, aber nicht unüberwindbar machen. Der Unterschied der Laienmusik zur Kunstmusik liegt für ihn lediglich in der Einfachheit, Direktheit und Ursprünglichkeit, die vor der komplexen, abstrakten, vergeistigten Kunstmusik liegt, aber eine Wurzel und einen Stamm mit ihr hat. "Der Unterschied liegt nicht in der Wurzel, sondern in der Krone des Baumes"[4/83], Kunstmusik ist in diesem Denkmuster ohne die gleichzeitig neben und mit ihr existierende primitive Musik nicht möglich. Ohne die Grundlage der primitiven Musik kann die Kunstmusik nicht nur nicht sein, sondern auch nicht erfahren werden.

Orff (wie die übrigen) gingen davon aus, daß *nur* eine lebendige Laienmusik, als ursprüngliches und gesundes Fundament eine lebendige Musikpflege garantieren könnte. Diejenigen, die nicht auch in der Laienmusik verankert sind, haben ihre Kindheit vergessen und "stehen nun auf der obersten Stufe ihres Hauses ohne Treppe und ohne Haus und machen sich wichtig".[4/84] Nur wenn der Mensch die Allverbundenheit seiner selbst in der neuen Vitalität lebt, kann er unbeschadet auf der "obersten Stufe seines Hauses stehen", nur dann hat dieses Haus auch Treppen.

Was Orff für die Laienmusik allgemein sagt, gilt ihm für das primitive Instrumentarium im besonderen. Einerseits ist es sich selbst genügend, andererseits kann es auch Propädeutik für Kunstinstrumente sein. Durch die "organische Verknüpfung" von Instrument und Musik hat die Blockflöte, die ja selbst auch Kunstinstrument ist, in dieser Funktion bei Orff aber nicht erscheint, die Aufgabe, nicht einfach nur zu dem artverwandten Kunstinstrument, der Querflöte, zu führen. Vielmehr gilt der Grundsatz "Laienerziehung sollte auch als Grundlage, als musikalische Elementarlehre jeder Ausbildung an den hochkultivierten Instrumenten vorangehen".[4/85]

4.1 GEIGEN- UND KLAVIERÜBUNG

Im Orff-Schulwerk erschienen zwei Bände für die Kunstinstrumente: Die Geigen- und die Klavierübung. Musikalisch stehen sie im Rahmen der primitiven Musikübung. Für das Klavier wird empfohlen "die kindgemäßen" Stücke der rhythmisch-melodischen Übungen zuerst soweit durchzuarbeiten, daß sie sich auf das Klavier leicht übertragen lassen. Die Klavierstücke weichen insgesamt von dem sonst üblichen harmonischen Gefüge ab. Das "Harmonieinstrument" wird zum "Borduninstrument" und soll mit anderen Instrumenten (Blockflöte!)[4/86] gespielt werden.

Während im Anfangsheft eine Verbindung zu den rhythmisch-melodischen Übungen besteht, wird für die Fortgeschrittenen ein Zusammenhang mit der *Übung für Stabspiele : Xylophon* hergestellt. Mehrere Klavierstücke sind einfach Übertragungen von Xylophonstücken:

> "Ihre stilgemäße Ausführung verlangt eine ganz bestimmte Aufgelockertheit und Leichtigkeit, die man vorher bereits im Spiel der primitiven Instrumente, vor allem des Xylophons schulen konnte."4/87)

Bei der Geigenübung wird statt der kunstgemäßen Musizierpraxis der *Tanzfiedler* zum Vorbild:

> "Diesen Spielgeist auch in unserem heutigen Unterricht lebendig zu machen, ist die Aufgabe der Geigen-Übung."4/87)

Um das zu erreichen,werden leere Saiten für Bordun-Wirkungen mit einbezogen.[4/88)] Doppelgriffe[4/89)] sollen zur klanglichen Belebung führen. Zum Solospiel können andere Streichinstrumente einfach Ostinato-Begleitstimmen und Stützbässe spielen. Auch die Improvisation soll in Klangstudien geübt werden.

Die angekündigte Bläserübung ist nicht mehr erschienen, sie sollte, ähnlich wie die Geigenübungen, "auf altüberlieferte, gerade noch im Süden Deutschlands lebendige Bläserpraxis aufbauen".[4/90)]

4.2 DAS KLAVIER ALS LAIENINSTRUMENT

"Für alle Schüler der Rhythmik- und Tanzabteilung, ob musikalisch vorgebildet oder nicht, war das Fach 'Klavierübung' verbindlich"[4/91)]. Bis heute hat sich das im 'Orff-Institut' in Salzburg erhalten, hier vor allem für die musiktheoretische Unterweisung. Die anderen obligatorischen Instrumente sind Schlagwerk und Blockflöte. Während es bei diesen nur vernünftig scheint, fällt es zunächst schwer, einen Sinn im Pflichtfach Klavier zu sehen, vor allem aus dem Geist der Selbsttätigkeit,der ein Kunstinstrument - und besonders ein Zivilisationsinstrument - für den Laien als ungeeignet erscheinen läßt. Sicher spielt die übermächtige Präsenz dieses Instruments eine wesentliche Rolle mit. "Das Klavier hat eine Schlüsselstellung in der abendländischen Musik und wird sie behalten, so lange es diese gibt."[4/91)] Die Aufnahme des Klaviers ist für Orff jedoch kein Widerspruch zu seinem

Prinzip, artifizielle Kunstinstrumente nicht in die Laienmusik aufzunehmen. Das Kunstinstrument mußte nur "pädagogisch gewendet" werden, um Erziehungsmittel der Laienmusik zu sein. Orff betrachtet das Klavier nämlich nicht als Kunst-, sondern primär als Laien-Schulinstrument, auf dem es sich vortrefflich im "Bordunstil" improvisieren läßt. Die Funktionszuweisung als Universalinstrument, die das Instrument im 19. Jahrhundert erfahren hatte, machte seinen Klang scheinbar neutral. Er scheint so wenig an eine bestimmte Musik gekettet wie für den Europäer Orff die Musik Javas oder Kameruns an das Xylophon gebunden war. Nur nach ästhetischen Kriterien geschriebene abendländische Musik galt ihm als Kunstmusik. Der "Bordunstil" aber nicht.

Nur ein ästhetischen Kriterien gehorchendes Klangideal - was er anfangs auch bei der Blockflöte befürchtete - macht ein Kunstinstrument.

Das Verfahren wird nun denkbar einfach. Auf dem "neutralen" Klavier wird "unkünstlerisch" im Bordunstil improvisiert. Damit ist das Klavier in die Laienmusik wenigstens zeitweise eingeordnet und verhindert nicht mehr die Selbsttätigkeit, vor allem dann nicht, wenn mehrere zusammen spielen. Ein vierhändiges Spiel wird wertvoll, das allerdings nicht mit dem der Romantik zu verwechseln ist. Das Klavier wurde aber nur in der Ausbildung zum Erzieher benutzt. Innerhalb des artgebundenen primitiven Instrumentariums erhielt es keinen Platz.

Daß das Klavier in der Reformpädagogik wieder "spielbar" wurde, verdankt es neben seiner Allgegenwart, an der niemand vorbei konnte, seiner scheinbaren Neutralität des Klanges. Sie erlaubte Veränderungen der Klavierliteratur in alle Richtungen, zur frühen Mehrstimmigkeit und zur Polyphonie genauso, wie das Übertragen seiner romantischen Musik auf Melodieinstrumente legitim erschien (was Fritz JÖDE im "Spielmann" praktizierte).

V. MUSIKINSTRUMENTE ALS VOLKSBILDUNGSMITTEL

1. UMWERTUNG VON KLAVIER UND GEIGE IN VOLKS-BILDUNGSINSTRUMENTE

1.1 DAS KLAVIER - VOM "KLAVIERMÄßIGEN DENKEN" ZUM INSTRUMENT, DAS "SINGEN" KANN

Auch die Jöde-Bewegung wendete sich ab ca. 1927 wieder dem Klavier zu:

> "Die Zeit, in der wir das Klavier ablehnten, da es unserer Zeit zu musizieren fernstand, ist vorbei."5/1)

Das hieß nun allerdings nicht, das Klavier in seine alten Rechte wieder einzusetzen, vielmehr sah man Möglichkeiten, das Instrument in die eigene Musikanschauung einzupassen. Es mußte gelingen, aus dem "Organisator des Musiklebens" mit seiner harmonischen Vormachtstellung ein Instrument mit organischer Gesinnung zu machen, das wieder "singen" will.

> "Bis jetzt vollzieht sich die Erneuerung der Klaviermusik (wie die der ganz neuen Musik) hauptsächlich im Bereich des Melodischen und Polyphonen."5/2)

Der erste "Wegweiser durch die Klaviermusik", der nach der "Sperrfrist"[5/3] 1927 erschien, endet zeitlich genau vor der Romantik. HAYDN, MOZART und BEETHOVEN sind die jüngsten, HASSLER und FRESCOBALDI die "ältesten Komponisten". Dazu kommt die Klaviermusik von HALM, SPITTA, KNAB, REIN und WEHLE.[5/4] Später anerkannte man auch Stücke von HINDEMITH, z.B. seine Fünftonsammlung, von BARTÓK und STRAWINSKY. Die Wiederaufnahme des Klaviers durfte nicht mehr einem Dilettantismus "der höheren Tochter beiderlei Geschlechts" Raum geben. Das Klavier sollte Laieninstrument werden. D.h. vor allem, daß die Ausbildung nicht mehr "mechanisch" mit Etüden auf das Vorspiel zielen durfte, sondern als organisches Musiklernen stattzufinden hatte.

Es erschienen demzufolge neue Klavierschulen, die vom Singen ausgehen.

Wie das "Klavierbuch für den Anfang" (1927) von Waldemar WOEHL:

> "das vorliegende Klavierbuch hat einen Gesangsunterricht zur Voraussetzung, der eine Trennung von Lied und Übung, von Gesang, Musiklehre, Diktat ... nicht kennt.
>
> Ein Intrumentalunterricht, der ohne solche Voraussetzungen arbeiten muß, kann nur dann an diese Aufgabe herangehen, wenn er in sich alle diese Dinge nachholt, d.h. auf das Singen zurückgreift."5/5)

Er beginnt deshalb mit einhändigem Melodiespiel und mit Stücken, die man ebenso gut auch singen könnte.

Frieda LOEBENSTEIN macht in "Das Klavier im Spiel der Kleinsten"(1932)[5/6], in einem Vorkurs eine Übertragung von Bewegungen auf die Tasten. Dieser Vorkurs mündet in eine Klavierschule auf der Grundlage der Tonika-Do-Methode ein. Sie will auf diese Weise eine Tonvorstellung entwickeln, die "innen" empfunden und nicht von der Anordnung der Tasten bestimmt wird. Der Mechanisierungsgrad des Klaviers wird nach ihrer Ansicht zum Vorteil, weil jeder Ton sofort steht und keine hemmende Spieltechnik der Spielfreude der Kleinen entgegensteht.

Das Instrument wird zumindest in der Anfangsphase des Klavierlernens zum quasi Melodieinstrument. Es regten sich zwar mehr und mehr Stimmen, die das Instrument wieder als harmoniefähiges Instrument eingesetzt sehen wollten, aber dabei dachte man in erster Linie an das Generalbaßinstrument. Nur für den reifen Menschen läßt man das Klavier wieder als Träger der romantischen Musik zu. Für die Jöde-Bewegung blieb wenigstens der Vorkurs vom Singen geleitet.

Wir haben gesehen, daß die Universalfunktion des Klaviers nicht zuletzt auch durch den Klavierauszug begründet war. JÖDE mochte ihn nicht wieder eingeführt sehen, denn der Klavierauszug war für ihn "ein Dokument der Musiklage in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts".[5/7)] Wenn das "Anschauungsmaterial" fehle, dann solle man lieber das "Anschauungsmittel" Schallplatte wählen (gemeint ist natürlich die konservierte Musik), denn

"es ist gar keine Frage, ob die Schallplatte oder ein Klavierauszug ein deutlicheres Bild eines MOZARTschen Streichquartettes, einer BEETHOVENschen Konzertouvertüre oder gar älterer geistlicher und weltlicher Chormusik ... gibt".[5/7)]

ZUCKMAYER wollte dagegen die "Klavierübertragungen nicht mit starrer Grundsätzlichkeit ablehnen"[5/8)], weil sie nach seiner Vorstellung anders als die durch die Schallplatte vermittelte Bekanntschaft sich aufgrund des "selbständige(n) Nachgestalten(s) auch 'klavierfremder' Werke (als) eine Möglichkeit des Nahekommens" böten und sich durch größere "Erlebnisnähe"[5/8)] auszeichneten. Das setzt allerdings einiges Können auf dem Klavier voraus. Anschauung ist bei ZUCKMAYER immer noch tätiger Vollzug, der in erster Linie "Musizieren" heißt, während JÖDE in Fällen, wo man nicht selbst das Original spielen kann, im Musikhören eine bessere Anschauungsmöglichkeit sieht. Aber auch ZUCKMAYER möchte den "pianistischen" 'Literatur-Vielfraß'"[5/9)] zusammen mit dem "musikalischen Bildungsphilister" in der "Rumpelkammer der Vergangenheit"[5/9)] lassen.

Der Großton des Klaviers, seine Klangfülle, der "filzig-weiche"[5/10)] "persönliche, aufdringliche Ton"[5/11)] blieb auch nach der Versöhnung mit dem Instrument verpönt.

> "Es ist wahrscheinlich, daß die gesellschaftlich-wirtschaftliche Lage heutiger Musikübung, wie auch die klanglichen Forderungen der neuen Musik (etwa nach objektiverer Tongebung, Klarheit aller Oktavlagen und größtmöglicher Verdeutlichung vielstimmiger Vorgänge) den Typ des heutigen Klaviers ändern, bereichern, vielgestaltiger machen, jedenfalls den Klavierbau zu mancherlei Versuchen anregen werden."5/12)

Beim passiven Zuwarten wollte man es aber nicht bewenden lassen, sondern forderte ein "Volksklavier", das "klanglich, räumlich und preislich auf heutige Ansprüche abgestellt"[5/13)] sein müsse. Die Klavierindustrie antwortete darauf mit kostenlosen Obemöglichkeiten[5/13)]. Wenn man auch am liebsten ein Klavier mit Cembaloklang (und Lautenzug) gehabt hätte - es wurde immer wieder betont, daß "neue" (und alte "sachliche") Musik auf einem Cembalo besser darstellbar sei als auf dem Klavier - war es nach

Meinung der Musikbewegten doch weitgehend gelungen,

> "auf dem Boden eines gegenwärtigen aktiven Singens und Musizierens" ein "lebendiges, bewußtes Klavierspiel gedeihen"5/14 zu lassen.

Als Laieninstrument mußte das Klavier dabei seine harmonische Machtstellung aufgeben, gereinigt vom "klaviermäßigen Denken" ist es ein Instrument, das wieder "singen" kann.

1.2 DIE GEIGE

Das Klavier wurde über viele Jahre mit einem Verdikt belegt. Erst als man seine Gebrauchsfunktion für die "(neue) Sachlichkeit" entdeckte, wurde es in Gnaden wieder aufgenommen. Allerdings, in der "neuen Spielmusik" des Jöde-Kreises war es nun nicht mehr "Organisator" des verbürgerlichten Musiklebens. Ganz im Gegenteil zeigt sich in der Behandlung des Klaviers nach wie vor das Bemühen, das Musikleben zu "erneuern". Eigenartigerweise hat die Geige als das zweite Bürgerinstrument eine dem Klavier vergleichbare Entwicklung und Metamorphose nicht durchgemacht. Es gibt m.W. keine einzige Stellungnahme, die die Geige als "gemäßes" Instrument in Frage stellt. Dabei ist doch erst durch die Funktionszuweisung der Streichinstrumente im Orchester im harmonischen Sinne mit der "melodischen Führungsmacht" Geige der homogene Klang und das homophone Klangideal der verbürgerlichten Musik verwirklicht. Der unübersehbare Beitrag der Violine zur Entwicklung einer spezifischen Instrumentalmusik hätte sie für die Musikbewegten eigentlich zum Instrument mit "mechanischer Gesinnung" machen müssen, das die Trennung von Musik und Leben forciert hatte. Auch die Fülle an kammermusikalischer Literatur verwies deutlich auf die "unnatürliche Trennung" von Haus- und Kammermusik, also auf das "kranke Musikleben".

Die verpönte Rolle des Virtuosen gab es im verbürgerlichten Musikleben nur als Klavier- und Violinvirtuosen. Auch für die Dilettanten spielte sich vergleichbares wie beim Klavier ab. Wie bei ihm wurden für die Geige Etüden als rein technische Übungsstücke geschrieben, die lediglich Propädeutik für später einmal zu spielende Kunstmusik waren. Negativ vermerkt wurde das aber fast immer an Klavierübungsstücken. Dazu gehört auch der auszugsweise Abdruck (in "Musik und Gesellschaft") einer Erläuterung Pietro LICHTENTHALs von 1826:

> "Es sind Musikstücke, komponiert für eine technische Schwierigkeit der Stimme, für eine besondere und schwierige Art, das Instrument zu spielen, welche sich auf alle Stufen der Tonleiter und auf alle Lagen erstreckt ... Da die Übungen nur zum Studium im Zimmer bestimmt sind, um den Schüler mit den Schwierigkeiten aller Art in den Arbeiten berühmter Komponisten vertraut zu machen, so *gebe man sich keine Mühe, sie angenehm fürs Ohr* zu machen. Einige zeichnen sich durch einen regelmäßigen Gang aus; aber der größte Teil ist nichts anderes als ein bizarres Notengemisch, welches keinen fortlaufenden Gesang bildet."5/15

Die Hilfsfunktion zum Liedereindrillen endlich hätte das Instrument schon im "Wandervogel" unmöglich machen müssen. Stattdessen verdrängte die Geige noch vor der "Volksliederzeit" die neapolitanische Mandoline (die genauso gestimmt ist wie die Geige), als die geigespielenden Wandervögel erst einmal gemerkt hatten, daß sich ihr Instrument genauso eignete, mit ins Freie genommen zu werden, wie die Mandoline.

Trotzdem ergibt sich aus der Haltung gegenüber der Geige kein Widerspruch. Ihr Einsatz entsprach der Einstellung zum Lied, das man in der Schule ablehnte, weil es eingedrillt wurde und folglich nicht zum Leben gehörte. Dieselben Lieder konnten hoch geschätzt werden, wenn man sie sich selbst "im Nest" angeeignet hatte.[5/16] Die Geige schien den Musikbewegten offenbar genauso unschuldig in eine schmachvolle Rolle gedrängt worden zu sein wie eine große Anzahl der (Schul-)Lieder. Im "Musikanten", der ab 1921 erschien, machte JÖDE den ausdrücklichen Versuch, die Geige auch in der Schule aus der ihr nichtgemäßen "Bedientenrolle" zu befreien. Im Grunde hat man sich diesem Instrument gegenüber ziemlich unbefangen verhalten, man hat es offenbar benutzt, weil es eben vorhanden war.

Das Klangideal und vor allem die Funktion der Geige im verbürgerlichten Musikleben spielte in der Praxis des Jöde-Kreises keine Rolle. Wurde die Geige als Melodieinstrument eingesetzt, sei es in der Haus- oder Schulmusik oder in den "Singkreisen", dann eher in der Art der Kantoreipraxis. Häufig wurde zu einer alten Weise eine zweite nachempfunden, die als selbständige Stimme zur ersten trat. Die Ausführung war freigestellt und konnte vokal oder instrumental gestaltet sein. Sehr oft ist das Spiel auf dem Instrument - ob Geige oder Flöte - eine Fortführung des Singens mit anderen Mitteln. Besonders deutlich wird das im Kanonspielen.

> Beliebt war auch, Instrumentalstücke auf mehrere Instrumente zu verteilen, z.B. im 2. Jg. der Musikantengilde 1924:
> P. KICKSTAT: Jesu meine Freude, Choralvorspiel für die Orgel oder für Gesang und drei Melodieinstrumente;
> S. SCHEIDT: Wachet auf, ruft uns die Stimme, für Orgel Klavier oder vier Melodieinstrumente.
> Diese Praxis wird also auf alte und "neue" Musik ausgedehnt.

Wenn die "echte" Laienmusik für die ethische Erneuerung taugen sollte, dann war neben dem Volkslied auch der Volkstanz geeignetes Bildungsmittel. Für JÖDE war er die zweite Säule volksbildnerischen Musizierens (s.a. 'Spielmann'). JÖDE hatte schon im "Musikanten viele Volkskinderlieder (Lieder mit Spielen) und einfache Tänze bzw. Reigen aufgezeichnet, zu denen meist die Geige aufspielt. Folie für das Geigenspiel wurde die deutsche Spielmannspraxis des 17. (u. 18.) Jh. Am deutlichsten geht ORFF in seinem Schulwerk auf den deutschen Fiedelmann zurück, vor allem in der Praxis des akkordischen Spiels. Die Art des Geigenspiels verweist immer wieder darauf, daß die Geige von Anfang an als "Laieninstrument" und nicht als das artifizielle Kunstinstrument gebraucht wurde.

Das zum "Laieninstrument" Geige umgewertete Instrument durfte nun nicht mehr durch mechanischen Unterricht zum "Dilettanteninstrument" werden. Mit bewährten Mitteln wandte man sich gegen die Ausbildung zum Großton und zum Virtuosenhaften durch Etüden.

Die zunehmende Rationalisierung und Durchdringung des musikalischen Materials und seine kompositorische Verfügbarkeit lassen sich in den Notationen durch die ständig steigende Tendenz zu immer genauerer Fixierung ausweisen, was in den 50er Jahren bekanntermaßen einerseits zur totalen Deter-

minierung und der Ausschaltung des Interpreten in der elektronischen Musik und andererseits zur relativen Freiheit der Interpreten in der grafischen Notation führte. Es war zu einer derartigen Überbezeichnung des Notentextes durch die serielle Musik gekommen, daß die Notationen nicht mehr ausführbar waren und die fixen Klangspektren der Instrumente dem Wunsch nach Durchkomponieren des Gesamtmaterials entgegenstanden. Schon mit der Musik der Spätromantik und vor allem der zweiten Wiener Schule waren die Vortragsbezeichnungen sprunghaft gestiegen. Sie betrafen natürlich vor allem die Dynamik und die Artikulation, die in der herkömmlichen Notation als lediglich sekundär für die Musik erscheinen. Tatsächlich waren sie ursprünglich nur Zusatz zur eigentlichen Notation. Diese Zusatzzeichen sind vom Standpunkt der analytischen Notation expressive Fakten, weil sie von der nominellen Tonhöhe und Tondauer abweichen, aber sie sind für den musikalischen Ausdruck von entscheidender Bedeutung. Für den Jöde-Kreis allerdings zeigte die Betonung und sogar Komponierfähigkeit der expressiven Fakten, daß der Interpret nun endgültig zum bloßen "Lohnarbeiter" degradiert worden war, der selbst nicht mehr schöpferisch in den Arbeitsprozeß eingreifen konnte. Was BUSONI gesagt hatte: "Der Vortragende hat die Starrheit der Zeichen aufzulösen und in Bewegung zu bringen"[4/16a)], mußten die Interpreten nun als Befehl vom Komponisten verstehen. Neben der zunehmenden Determiniertheit im Notentext durch die Kompositionsverfahren, zeigte auch das Notenmaterial für Klavier- und Geigendilettanten eine starke Zunahme von Ausführungsanweisungen, meist als "Interpretationshilfen" mit voll ausgearbeiteten Fingersätzen. Diese sind auch Teil der Rationalisierung. Sie können didaktische Hilfe sein, begünstigen möglicherweise aber auch eine "Mechanisierung" des Spiels. Gerade bei der Geige stellen sie schon selbst Interpretationshilfen dar.Die Vortragsbezeichnungen in der Dilettantenliteratur waren gewöhnlich, zumal bei älterer Musik, Interpretationen des Herausgebers. Den Klagen der Musikreformpädagogen nach enthielten die Materialien für Dilettanten ein Übermaß solcher Hilfen, und das sowohl bei Salonstücken wie bei "Liebhabermusik" der Klassik.

Der Jöde-Kreis stellte nun die kompositorisch notwendigen wie die pädagogisch sinnvollen Anweisungen mit den Praktiken geschäftstüchtiger

Verleger auf eine (schiefe) Ebene. Im Prinzip wurden alle Vorschriften, die außerhalb der nominellen Tonhöhe und der Tondauer lagen, als Zeichen, weniger einer musikalischen Dynamik als vielmehr als Zeichen der Dynamik "klaviermäßigen Denkens" eingestuft.

Die Praxis der Komponisten, die Ausdrucksmöglichkeiten der Geige in Vorschriften in der Partitur festzuhalten, um sie dem Musiker als seinen Willen mitteilen zu können, hielt man generell für ein Unmündigmachen. In jedem Fall sollte aus der Laien-Musik der Zusammenhang immer "organisch" aus dem "Herausströmen einer Melodie" naturnotwendig sich ergeben. Konsequenterweise wurden alle agogischen und Klangfarbenvorschriften weggelassen. (S. "Spielmann" von F. JÖDE Kap. VI)

1.2.1 "IDEE EINES SCHULWERKS" - DIE GEIGENSCHULE VON ERICH DOFLEIN

Wie für das Klavier, gab es auch für die Violine Bemühungen, geeignete Schulen herauszugeben. Die seinerzeit sicher weitreichendste ist die von E. DOFLEIN, die besonders durch die Mitarbeit BARTOKs an Substanz gewann. In dieser Schule unternahm DOFLEIN den Versuch, die Übungsstücke wieder zu Musikstücken zu machen, was er besonders durch die Auswahl an alter Musik und mit Auftragskompositionen von ORFF, HINDEMITH und BARTOK durchzusetzen suchte. Sie entsprechen dem Gedanken einer "Gebrauchsmusik".

In einem Grundsatzartikel stellte DOFLEIN seine Geigenschule als exemplarisch vor[5/17)]. Sein pädagogischer Leitgedanke war, eine "innige Verbindung" zwischen "Lernen und Musizieren" zu schaffen. Der Lehrgang ist ganz im Sinne der PESTALOZZIschen Forderung von der Anschauung und der Selbsttätigkeit angelegt.

> Der Aufbau des Lehrwerks "muß ebenso wie an der Idee des technischen und musikalischen Fortschreitens an der Idee des Stoffes selbst orientiert sein; und die Zusammenstellung des Spielstoffes muß darüber hinaus so eingerichtet werden,

daß ihre Folge einen lückenlosen geschlossenen Lehrgang ergibt; dieser Lehrgang wiederum muß schließlich so aufgebaut und so begonnen werden, daß vom ersten Anfang an schon möglichst wirkliche Musik und wenig nur ausgedachte Übungen zur Verfügung bereitstehen, so daß also nahezu vom ersten Ton an musiziert werden kann". 5/18

"Der Unterricht muß also in steter progressiver Folge das jeweils erreichbare Musiziermaterial bereit haben, das zugleich weiterführt und als ein Lehrgang auf diejenige Musik zuführt, die dem Laien erreichbar sein wird, die hinführt zu jener Musik, die eben der Nichtvirtuose gut und erfüllt spielen kann, die spezifische Laienmusik früherer Zeiten und der Gegenwart."5/19)

Diese Vorstellungen DOFLEINs schlossen alle virtuosenhafte Musik aus, einschließlich der Musik, die nur Propädeutik für Kunstmusik waren.

Damit, daß DOFLEIN sich an BARTOK wandte, wurde er zum Inspirator,der mehr bekam als die "echten Laienstücke". Es ist sicher sein Verdienst, daß er trotzdem und voller Überzeugung (er stellte den Pädagogen BARTOK neben BACH und SCHUMANN) die Duos in sein Schulwerk integrierte. Denn BARTOKs Kompositionen sind artifizielle Kunstmusik. DOFLEIN wertete sie als eine Symbiose alter und neuer Musik. 1931 (in der Erstauflage) waren 23 der 44 Duos im Schulwerk vertreten. Es handelte sich um die polyphonen Stücke mit Volksmusikmelodien als Grundlage. Aus dem Briefwechsel zwischen DOFLEIN und BARTOK geht hervor, wie wichtig DOFLEIN der gesellschaftliche Vorgang war und welchen Stil er für den Laien als "sachlich richtig" ansah. Die ersten Duos, die BARTOK geschrieben hatte, waren nämlich in technischer, vor allem aber in musikalischer Hinsicht, sie waren samtlich komponiert zu schwierig, d.h. nicht von der geforderten organischen Einfachheit elementarer Laienmusik.DOFLEIN machte daraufhin genaue Angaben mit Hinweis auf die polyphone Grundstruktur und über das, was mit den Duos künstlerisch geübt werden sollte und zwar sowohl für die linke Hand als auch für die Bogenbehandlung[5/2o].

Es ist natürlich kein Zufall gewesen, daß DOFLEIN von BARTOK Duos gefordert hatte - sein Schulwerk enthält viele Beispiele auch älterer Musikduos -, denn das Zusammenspiel zweier Violinen sollte gegen die stützende homophone Klavierbegleitung gesetzt werden. Die "Übung der Seelenkräfte" forderte, daß beide Stimmen den gleichen Entwicklungsstand hatten.

> "Zwei Violinen sollen miteinander musizieren. Deshalb ist größter Wert auf möglichst weitgehende musikalische Gleichberechtigung der beiden Stimmen gelegt ... Dieser ermöglicht zunächst das Zusammenspiel von zwei Schülern. Ferner können in den meisten Fällen *beide* Stimmen vom Lernenden gespielt werden ... (er) lernt also von der einen Stimme auf die andere hinzuhorchen. Er lernt also Musizieren im eigentlichen Sinne und gewinnt Verständnis für kontrapunktische und polyphone Formen der Musik. Und dies ist notwendig; denn Laienmusik ist in ihrem Wesen polyphon, fordert die Gleichberechtigung der Partner ... Solches Spiel als aufmerksames Zusammenspiel ist zudem eine bedeutsame Schulung der Konzentration; der Lernende gewinnt somit eine Übung, die weit über das Musikalische hinausweist und dem Leben und seinen Aufgaben dient."5/21)

DOFLEIN wollte dem Schüler und Laien eine Musik und ein Musizieren ermöglichen, das sie ethisch weiterbringen sollte. Die geeignete Sozialform dafür war der Gruppenunterricht.

Die Prägung erhielt sein Schulwerk durch die "Neue Sachlichkeit". Es war keineswegs, wie Ch. RICHTER schreibt, mehr von der "Sache Musik" her gedacht als vom Schüler. Obwohl das gegenüber früheren Schulen, "die mehr bei der Technik oder beim Kriterium der Kindgemäßheit verhielten" (was wohl heißt, daß das Üben sträflich vernachlässigt wurde), "ein Fortschritt"[5/22] gewesen sei, sei es nun wiederum einseitig nur an der Sache ausgerichtet. C. AUERBACH hatte als Zeitgenossin DOFLEINs den unbestreitbaren Vorteil gegenüber RICHTER, daß sie sofort DOFLEINs Intention der Laienbildung verstand. Sie erkannte, daß diese Geigenschule eine - im Sinne der Reformpädagogik - gelungene Arbeit war, die "vom Kinde aus" die Sache der Menschenbildung (in diesem Fall mit Geigenmusik) in Angriff nahm. Sie schrieb in einer Rezension neben der allgemeinen Würdigung über das bei der ethischen Erziehung wichtige Moment des Übens:

> "Es wird hier wohlgemerkt nicht das "Üben" an sich ausgeschaltet, wie es in Reaktion gegen die übersteigerte Wertschätzung technischer Fertigkeiten heute manche Pädagogen tun; nur eingeordnet wird die "Übung" in die Freude am Musizieren.5/23)

Der "tätige Vollzug" beim Musizieren bedeutete, vom Laien und seinem Bedürfnis zur Vollendung seiner selbst auszugehen. Ohne den Bedeutungszusammenhang der "Sachlichkeit" allerdings muß das Schulwerk für heutige unbefangene Leser tatsächlich wie ein rein von der Sache und dem Instru-

ment her konzipierter Lehrgang erscheinen.

Bei DOFLEIN ist Ausgangspunkt der melodische Quintumfang, das Spiel in der 1. Lage, das sich natürlich bei der Quintstimmung des Instruments anbietet. Der Ausgangspunkt wurde gleichzeitig jedoch als das Elementare schlechthin angesehen. Genau deshalb konnte DOFLEIN für sein Geigenschulwerk einen exemplarischen Charakter reklamieren. Die pentatonische und diatonische Melodie (polyphon gesetzt) galt als das Maß volkhaften, primitiven (= die Seele unmittelbar anregenden) Musizierens. Auch aus diesem Grunde, daran sei an dieser Stelle erinnert, ist die Blockflöte besser geeignet als die Geige , weil sie anders als die Geige jeden Komponisten an diese "natürlichen" Grenzen bindet.

Die Frage, ob die Kinder (oder der Laie) statt der angebotenen Musik und deren stilistischer Meisterung lieber anderes hätten spielen wollen, kam den Reformpädagogen gar nicht in den Sinn. Die Natur des Kindes und das Gesetz der Anschauung schrieben den lückenlosen Weg vor, dem man als Anwalt des Kindes verantwortlich folgen mußte, da die Kinder sonst durch den schlechten Einfluß der vornehmlich materialistisch gesonnenen Umwelt zu ihrem eigenen Schaden ihre sittliche Vollendung nicht würden erreichen können. Das organologische Konzept bewirkt, daß das Leben der Menschen wie die "Metamorphose der Pflanzen" gesehen wird, in der jeder biologische Abschnitt auf dem Urgrund alles Organischen eine fest programmierte Ausformung hat. Wie diese Abschnitte aussehen, ließ sich in der Kulturgeschichte der Völker nachlesen. DOFLEIN spricht noch 1954 (im Briefwechsel mit ADORNO) von einer "abgeschlossene(n) Welt der Kinder, des Jugendlichen, des Laien" als "abgesteckte Reviere mit empfindlichen Rechten, wie die Zonen von Völkern, die ihre Grenzen haben und doch über die Grenzen den Austausch pflegen".[5/24)] Er fragt in diesem Briefwechsel Adorno, ob er als Soziologe sich nicht vorstellen könne , "daß es eben zur gleichen Zeit in einem Volk 'jüngere' Schichten gibt, in denen mit gewissen gegenwärtigen Zügen frühere Werte lebendig geblieben sind".[5/25)] Diese "jüngeren Schichten" gelten ihm nicht als rückständige, sondern aufgrund seines organischen Bildes von der Gesellschaft als natürlicher und notwendiger Beweis der Lebendigkeit eines Volkes. In diesem Bezirk der "jüngeren"Schicht "hätte die 'Jugendmusikbewegung' als Singbewegung besonders ihre eigentliche Heimat, wobei sie

zugleich höchst wertvolle Gegenbewegung war gegen alle 'abgesunkenen' Schichten der Musik, den Männerchorbetrieb, die Ziehharmonika, die Schlagerwelt und auch gegen den 'Abonnentenring'".[5/26] Und er wirft ADORNO vor, daß ihm der "Sinn für solche 'Orte'"[5/25] fehle, "in denen eben bestimmte Menschen 'ihre' Musik haben", ADORNO bewege sich in einer "laienfremden Sphäre", weil er die Forderung des "tätigen Vollzugs" überhaupt nicht verstanden habe und die falsche Einfachkeit (der musikalischen Struktur z.B. bei WEBERN) anspreche. Der Laie brauche doch "eine wirkliche Einfachheit, die mehr 'Zeichen' ist für etwas, was dahinter steht und im Geiste der Tätigen und Hörenden aufgerufen wird und weiterschwingt".[5/25]
Die Grundvorstellung einer Laienmusik hatte DOFLEIN auch in den 50er Jahren nicht verlassen, wie in seinem Schulwerk mußte diese Musik im "tätigen Vollzug" zugleich pädagogisch wirken.

Auffällig ist, daß Laienmusik zwar als Volksmusik galt, man aber noch in der Gegenwart lebendige Formen volkstümlichen Geigenspiels nicht aufgriff, sondern als Vorbilder vor allem aufgeschriebene Musik bevorzugte, und diese war ja gewöhnlich Musik am Hofe. Die überkommenen Vorbilder aus der Vergangenheit wurden wegen ihrer pädagogischen Kraft für Menschenbildung zu zeitgenössischen umgedeutet, oder es wurde danach Musik der "Neuen Sachlichkeit" konzipiert.

2. DIE FIDEL[5/27] ALS BEISPIEL DER GENESIS EINES VOLKSINSTRUMENTS

Die Musik des "tätigen Vollzugs" setzt die im Prinzip gleichberechtigten Stimmen mit gleichartigem "Klangsinn" voraus. Vor allem im Zusammenspiel mit der Blockflöte wurde offenkundig, daß der Großton der Geige für diese Art des Musizierens hinderlich sein kann.[5/28]

Da der Großton vor allem der Hausmusik widersprach, gab es auch bei der Geige, vor allem seit der Verbreitung der Blockflöte, Überlegungen, ein wirkliches "Laienstreichinstrument" zu bauen, das der Geige gegenüber den Vorteil

hätte, durch den eingebauten organischen Zeichencharakter den Weg dem Laien unmittelbar zeigen zu können, während das Kunstinstrument Geige in den "Singkreisen" immer wieder zum Laieninstrument umgedeutet werden mußte, weil sie im öffentlichen Musikleben nur als Kunstinstrument auftrat. Genau wie bei der Musik gab es keine Überlegungen, Volksinstrumente aus Rückzugsgebieten - wie die Kurzhalsgeige Böhmens oder die Hardangerfiedel Norwegens, die dem Jöde-Kreis nicht unbekannt war,-für diese Zwecke zu beleben, sondern man wandte sich längst verschollenen Instrumenten zu, von denen man höchstens eine vage Vorstellung hatte. Einerseits ist es sicher eine romantische Haltung, andererseits aber auch eine praktische. Denn jedes vorhandene und noch lebendige Volksinstrument hat ein ausgeprägtes Klangideal, das zu dieser Landschaft und den Funktionen seiner Musik paßt. Das alte, in seinen Bezügen abgestorbene Instrument dagegen wird einfach mit den gewollten pädagogischen Funktionen der Laienmusik "wiederbelebt", und zwar so, daß es genau dem eigenen Klangideal entspricht. Deshalb sucht man in der Vergangenheit, im "goldenen Mittelalter", nach einem Instrument, "das einfacher, schlichter zu spielen und leichter zu erlernen ist als die Geige"[5/29)]

Die "Laiengeige", die man schließlich "entdeckte" war weder ein bäuerliches Kurzhalsinstrument noch ein historisch richtiges Barockinstrument, etwa mit Bachbogen, einem kürzeren Hals usw., sondern eine Fidel, die aber mehr dem Wollen des Jöde-Kreises entsprach als dem mittelalterlichen Vorbild.

Die "Klanggesinnung" der Blockflöte wurde tonangebend für das Streichinstrument der neuen Sachlichkeit, denn die Blockflöte hat einen "gradlinigen, fast strengen Ton ..., durch ihre Grifftechnik und ihren Klangsinn in der Ansprache des Tones führt sie zurück zu einfacher Phrasierung ... Die Blockflöte verfügt nur über eine im gewissen Sinne natürliche Stufendynamik, die tonweise von der Tiefe zur Höhe zunimmt und umgekehrt abnimmt. Hierin liegt eine weitere Zurückführung musikalischer Elemente auf ihre Grundgesetze".[5/29]

Alles das ist bei der Geige durch Verfeinerungen überlagert. Entsprechungen zu den "Grundgesetzen" findet MATTHIES bei den wiedergebauten Fideln.

> "Ob ihr jetzt wieder konstruierter Bau den auf den alten Bildern abgebildeten und den aus der Musikgeschichte erhaltenen Beschreibungen entspricht, wissen wir nicht genau, da diese nicht genügend aussagen."5/30)

Aber darauf kommt es nicht an, sondern auf ihren "Klangsinn", dafür werden auch Bünde eingesetzt, obwohl man weiß, daß sie nicht ursprünglich dazugehörten, ähnliches gilt für den Bogen.

Die Fidel hat eine "zart schnarrende Tonansprache"[5/30] (also das Klangideal des Mittelalters).

> "Die Spieltechnik hat viel Verwandtes mit der Blockflöte. Wie z.B. der Blockflötenton von einem stark geführten Atem getragen werden muß, so erfordert der Viellenton eine gleichmäßig ruhige Bogenführung mit leichtem konstanten Druck ... Die Tonbildung bei der Geige folgt den rhythmisch beschwingten Bewegungen des Armes, und bei dem langen Bogen und den dadurch komplizierten Gelenkbewegungen erhält die Tonbildung bei jedem Strich verschiedene Beschleunigung und und Verzögerung. Die Bogenführung des kürzeren Viellenbogens (Vielle ist bei MATTHIES = Fidel I.B.) ist gleichförmiger, schlichter, weniger elegant ... Aus dem kürzeren Bogen und dem schlichteren Strich ergibt sich eine einfachere Phrasierung.5/31) Die Geige hat mit ihrem langen Bogen und durch Lagenwechsel die Möglichkeit, ein Thema oder Motiv auf einer Saite zu spielen in einer langen Phrasierung, dadurch erhält es eine einheitliche Farbe,und diese Einheitlichkeit wirkt besonders, wenn das Motiv in einer bestimmten Harmonie steht. Eine solche harmonisch zusammengefaßte Bewegung büßt an linearer Kraft ein und benützt dann die Dynamik häufig zu ihrer Stützung. Eine linear rhythmische Figur wird durch ein Spiel ohne Lagenwechsel klarer und stärker, weil die natürliche Stufendynamik ihre Bewegungen nach oben und unten durch den bestimmten Farbwechsel bindet."5/32)

"Die äußere Form des Instruments (...)ist variabel; daß es neben dem vom Instrumentenbauer geschaffenen Instrument auch die selbstgebastelten Fideln gibt, sei am Rande vermerkt."[5/33] (Besonders der Jugendhof Vlotho ist dafür bekannt, daß er jährlich Kurse zum Fidelbau und Fidelspiel anbietet.)

Die Fidel wurde nach dem 2. Weltkrieg führendes "elementares" Streichinstrument. Sie war besonders in Jugend- und Volksmusikschulen verbreitet. In einem Lehrwerk von Konrad LECHNER: Die Kunst des Fidelspiels (1967) heißt es:

> "Kein anderes Streichinstrument erscheint so geeignet, zu den Quellen europäischer Musik vorzudringen wie die Fidel ... Seitdem es Instrumentenbauern gelungen ist, Fideln mit erweiterten Spiel- und Klangmöglichkeiten in hervorragender Qualität herzustellen, beginnt Fidelspiel zum Vermittler einer großen, Mittelalter und Neuzeit umfassenden Idee zu werden."5/34)

(Inzwischen ist deutlich, daß die Fideln das nicht leisten können. Sie fristen auf Speichern ein verstaubtes Dasein.)

Neben der Fidel wurden weitere Saiteninstrumente[5/35)] gebaut, wie zum Beispiel die "Nur-Griffbrett-Zither", eine Art Scheitholz, aber mit mehreren Saiten von W. WOEHL. Oder der Streichpsalter, der heute im Bereich der Schule wieder auftaucht. Alle diese Instrumente sind in Stimmgruppen gebaut nach dem Vorbild der Volkalregister.

In diesem Zusammenhang ließen sich auch zahlreiche pädagogische Holzblasinstrumente aufzählen, die sich aber meist als Holzwege erwiesen, wie z.B. die Schuloboe mit diatonischer deutscher Griffweise ohne Klappen von MOLLENHAUER, die inzwischen aus dem Programm gestrichen ist.

Die Entdeckung der alten Instrumente ist Ergebnis eines pädagogisch geleiteten Suchprozesses. Auf einer Tagung "Barockinstrumente in der Gegenwart" 1930[5/36)] setzte sich der Jöde-Kreis durch, man fand einen Generalnenner, der gegen den Historismus gerichtet war: Nämlich, daß der "historisch-wissenschaftliche Gesichtspunkt zwar wichtig, entscheidend aber immer der Wert für die *Musik unserer Zeit* sein müsse"[5/37)]. Verwendung der Barockinstrumente müsse im wesentlichen "soziologischer Natur" sein, und - das folgende klingt ganz und gar nach Volksbildung - Ziel aller Überlegungen müsse sein:

> "die Verwandlung des passiven in einen aktiv-mitschaffenden Hörer, ja in einen Selbst-Spieler, der Wandel im Verhältnis vom Spieler zu seinem Instrument von mechanischer zu organischer Technik" 5/37)

Außerdem sei ein Wandel des "Klangideals vom dicken, lauten, schwammigen zum klaren, präzisen, scharfen Ton, von der Farbe zur Linie" zu beobachten.[5/37)]

Wie war das bei WINCKELMANN? Er forderte "einen feinen inneren Sinn zum Erkennen der Schönheit ... Sein Hauptobjekt war die antike Plastik, und so wollte er gar, da er diese für farblos hielt, die Farbe so weit wie möglich ausschließen und nur als ein sekundäres Element der Schönheit gelten lassen. Formen, Linien - darin spricht sich Schönheit aus".5/38) Dieses Schönheitsideal der Klassik übertrug der JÖDE-Kreis auf das Klangideal der Instrumente. Farbe galt als der Musik nur äußerlich. Sie mußte - so glaubte man - die eigentliche Funktion der Musik für die Schönheit des Menschseins übertünchen. Bei der Violine war z.B. aus solchen Überlegungen heraus das Vibrato verpönt.

3. DAS ORGANISCHE VOLKSBILDUNGSMITTEL (ZUSAMMENFASSUNG)

Seit Beginn des Jahrhunderts bildet sich ein breites Instrumentenspektrum, das aus geschichtlichen und geographischen Quellen gespeist wird. Neben den bekannten Orchesterinstrumenten der mitteleuropäischen Musik, die sich über die Welt ausbreiten, werden durch die ethnologische[5/39)] Forschung außereuropäische Instrumente[5/40)] bekannt. Vergessene historische Instrumente werden wiederentdeckt. Auch die Funktion der Instrumente verändert sich. Das Akkordeon beispielsweise nimmt heute in verschiedenen Volksmusiken den Platz von Leier, Fiedel usw. ein.

Die Jazzmusik macht sich Orchesterinstrumente genauso wie alte Instrumente zu eigen und seit SCHÖNBERG sind "Volksinstrumente" wie Mandoline und Gitarre kunstmusikfähig, während das Klavier die starke Integrationskraft für das Musikleben verliert.

Die Musikbewegten gelten als "Entdecker" und Förderer der alten Instrumente. Für die Finkensteiner waren nur historisch richtige Instrumente richtig gespielt wünschenswert, während der JÖDE-Kreis dieses Verhalten als "Historismus" und als "gegenwartsfern" ansah. Jedoch brachte seine unübersehbare Zuneigung zu den alten Instrumenten diese erst aus dem kleinen Zirkel von Spezialisten ans Licht einer größeren Öffentlichkeit, vor allem dadurch, daß die Jöde-Bewegung sie in die "tätige Gegenwart" stellte und als Laieninstrumente propagierte. Die historischen Instrumente wurden dabei "entgeschichtlicht"[5/41)]. Sie waren nun nicht mehr im eigentlichen Sinne historische Instrumente, sondern "wiedergeborene" Instrumente.

Die Jöde-Bewegung schaffte sich einen eigenen Instrumentenbegriff, der pädagogisch-ethischen Normen verpflichtet war und unter dem Primat des "organischen Elementarismus" stand.

Volksbildungsinstrumente müßten unter dem Aspekt ihrer Verwendbarkeit, ihres "erzieherischen Werts", also ihrer "didaktischen Ladung" überprüfbar sein. Sie müssen (im Idealfall) in Form, Formung, Materialechtheit und Klanggesinnung zeigen, daß sie Werkzeuge sind für den Bau des organischen Musiklebens.

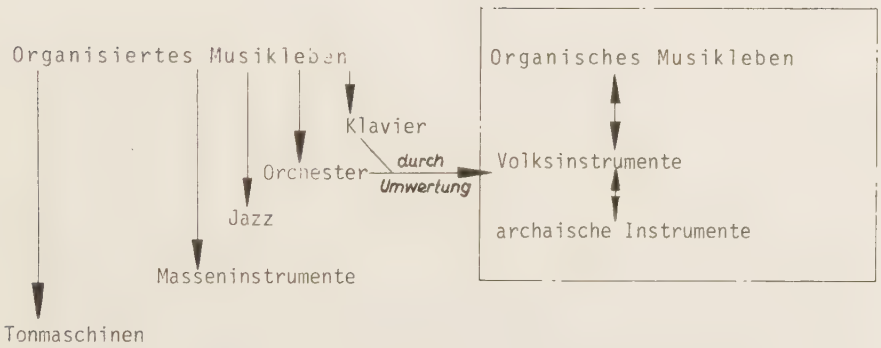
Das "funktionalistische" Moment zwang die Jöde-Bewegung, aus dem breiten Instrumentenspektrum entsprechend auszuwählen. Es zeigte sich, daß nach dem Verlust der Laute kaum ein Instrument der Anforderung, "erzieherisch" zu sein, genügte. Ideal schien als einzige die menschliche Stimme zu sein, die das Problem mit den anderen Sprechorganen der Musik solange wegschieben half, bis durch die Harmonikabewegung die Instrumentenfrage als eine (beinahe) Existenzfrage der Jöde-Bewegung wieder auftauchte.

Nach dem Maß der pädagogisch-ethischen Norm wurden also die Instrumente als brauchbar oder aber als nicht brauchbar für Volksbildung eingestuft. Instrumente, die dieser Norm nicht entsprachen, wurden abgestoßen wie die mechanischen "gitarristischen" Volksinstrumente Mundharmonika, Akkordeon, Gitarre, Mandoline und Zither. Der Zither billigte man zwar einen Platz in ihrer engeren Heimat, aber nicht übergreifend für alle Instrumente zu, die zwar den organischen Klangsinn in sich tragen, aber im Spezialschuhladen historischer Interesses geraten wären, wie die Laute, hätten ihre Kraft im Historismus verloren. Deshalb mußte man organische Instrumente vor einem solchen Schicksal bewahren. Für andere Instrumente galt, daß man sie umwertete, ihnen ihr ästhetisches Klangideal nahm und zum ethisch-asketischen, "schönen" Instrument machte, wie die Beispiele Klavier und Geige zeigten. Dieses Verfahren war nur möglich bei solchen Instrumenten, die 'organisch elementarisiert' werden konnten. Dies war z.B. bei der Mundharmonika nicht möglich, weil sie als Volksinstrument des 19. Jh. nur die "Verfall"-Symptome des Industrialismus in sich trägt. Beseitigt man diese, dann bleibt nach Ansicht des Jöde-Kreises, anders als bei Klavier und Geige, nichts als musikalische Leere zurück. Das gilt für alle "gitarristischen" Volksinstrumente.

Aus der pädagogisch-ethischen Norm entwickelten sich also zwei Instrumentengruppen: Die eine gehorcht der organischen Gesinnung und läßt organisches Musikleben wachsen, die andere gehorcht der mechanischen Gesinnung mit einem organisierten Musikleben, das die Einheit von Musik und Leben zerstört;

"GITARRISTISCHE" INSTRUMENTE

INSTRUMENTE DES "ORGANISCHEN ELEMENTARISMUS"



sie "be-*dingen*"[5/42] die Musik und verdinglichen das Musikleben

sie sprechen unmittelbar sie werden vom "singenden Menschen be-*stimmt*"[5/42]

VI. "ORGANISCHER ELEMENTARISMUS" UND "METHODISCHER" ELEMENTARLEHRGANG - DAS INSTRUMENT IN DER ARBEITSSCHULE

1. "DER MUSIKANT" - FRITZ JÖDES ÜBERLEGUNGEN ZU INSTRUMENT UND SINGEN IN DER SCHULE

Bei der angestrebten Erneuerung des Musiklebens wurde die öffentliche Schule als Ort für eine systematische Volksbildung vom Jöde-Kreis sehr bald mit einbezogen.

Mit dem "Musikanten" von Fritz Jöde[6/1)] zeigte sich das erste Mal, das auch das Instrument seinen Platz in der schulischen Erziehung erhalten sollte. Bis zu Jödes "Schulliederbuch"[6/2)] hatte es in der verbürgerlichten Gesellschaft außer der Geige und dem Klavier, die beide eine spezifische Schulfunktion hatten, Instrumente im Schulgesangunterricht nicht gegeben. Daß man mit Musikinstrumenten auch musizieren kann, war noch nicht bis in die Schulstube gedrungen.[6/3)]

"In welche Richtung Jödes Gedanken im einzelnen gehen, zeigt sein 'Musikant' ... der 'Musikant' führt vom Kinderlied und -spiel bis zu BACH und bezieht bei aller Dominanz und Priorität des Vokalen erstmals das Instrument vielfältig mit ein."[6/4)] Tatsächlich war der "Musikant" ein epochemachendes "Schulliederbuch", das vor allem die Musikreformpädagogen immer wieder beschäftigte. Auch die Preußischen Richtlinien zeigen den Einfluß des "Musikanten" für den Einsatz des Instruments in der Schule.

Wie im Musikanten wird darauf Wert gelegt, daß Lieder mit der Laute begleitet werden, daß "obligate" Instrumente mitmusizieren, daß als Vorspann für

mehrstimmiges Singen zum Gesang eine selbständige Instrumentalmelodie tritt und sich vom Lied aus "natürliche Anknüpfungspunkte zum Eingehen auf einfache Formen der Instrumentalmusik (Marsch, Tanz, Variation) ergeben" (höhere Schule). In den Volksschulrichtlinien wird im Abschnitt "Liedgut" das gefordert, was im "Musikanten" in Heft 1 und 2 zu finden war, nämlich:

> "Auf der Unterstufe sind Kinderlieder, Reigen und Tanzlieder für Kinder gemeinschaftlich zu pflegen. Der Lehrer kann mitspielen oder auf der Geige, Laute oder einem anderen Instrument begleiten."6/5)

Als der "Musikant" erschien,war die Blockflöte als Schülerinstrument noch nicht in Sicht, während die Laute das führende Gemeinschaftsinstrument war. Die Schulfähigkeit dieses Instruments bedurfte allerdings eines Kommentars:

> "Daß die Laute hier zum ersten Mal als dauernder Begleiter des Schulsingens auftritt, werden alle diejenigen freudig begrüssen, die bereits erfahren haben, daß es kein anderes Instrument gibt, das wie dieses fähig wäre, Menschenkreise im Gesang zur Freude zusammenzuschließen."6/6)

Jöde wollte auch Mut machen, wenn er weiter schreibt:

> "Es ist kein Schulmeister zu alt, um es nicht über das unselige Schrum - Schrum vieler Jugendkreise hinaus noch zu einem guten, späterer Jugend vorbildlichen Lautenschlagen zu bringen. Wer es auf die mit diesem Heft gegebene Anregung hin versucht, ich weiß, der dankt es mir hernach." Auch in der Schlußbemerkung des 3. Heftes wird die Laute hervorgehoben. "Wenn neben der recht eindringlich sein wollenden Anregung zu seiner Pflege (des Melodischen I.B.) in diesem Heft im bunten Reigen der Instrumente die Laute den ersten Platz einnimmt, so ist das auf's engste verknüpft mit der hier erstrebten Pflege des Volksliedes und soll daneben immer auf's neue den Lehrer daran erinnern, daß er der erste Vorsänger seiner Singgemeinde zu sein hat."6/6)

Die Schulfähigkeit der Laute und ihre Funktion war damit begründet. Sie blieb als Bildungsmittel in der Hand des Lehrers. Die Schüler kamen unmittelbar zur Selbsttätigkeit durch das Singen und später auch durch die Blockflöte, nicht aber durch die Laute.[6/7)]

Eigentliches Vorbild im Musikanten war der "Minnesang". Das einstimmige Minnelied mit und ohne Instrumente wird bis in die Oberstufe gepflegt. Das Ziel wird im 4. Heft deutlich, es steht "unter dem Zeichen der Wiederentdeckung der Melodie ... darum setzen diese Lieder einstimmig ohne jede Begleitung an, darum nimmt das Melodieinstrument hier einen breiten Raum ein; darum steht im Vordergrund der polyphone Stil". Die Laute tritt in diesem Heft deutlich hinter die Geige[6/8)] zurück.

Jöde wollte mit seinem Vorstoß im Musikanten die Geige "aus der Bedientenrolle eines bloßen Hilfsmittel zur Erlernung von Liedern" befreien.

Stattdessen wollte er das Instrument "zum gleichwertigen Mitarbeiter in der Musikerziehung erheben".[6/9)] Jöde betrat damit Neuland. Zwischen Vokal- und Instrumentalmusik sollte es nach seiner Ansicht ein "brüderliches Zusammengehen" auf dem "Boden des gemeinschaftlichen Musizierens" geben. Der Stil mußte das "gemeinschaftliche in jeder Weise als Ausgangs- und Endpunkt" nehmen, die Gestaltung sollte "unter dem Gesetz der Melodie"[6/9)] stehen. Es war bei den Musikpädagogen des Jöde-Kreises keine Frage: Das Instrument gehört zur Musik und es gehört auch in die Schule. Es bestand aber ebensowenig Zweifel daran, daß das Instrument nur pädagogisch verantwortlich seinen richtigen Platz einnehmen konnte. Es mußte in die Musikanschauung und in die pädagogischen Vorstellungen didaktisch eingepaßt werden.

Die Instrumentalmusik hatte, wie man zu wissen glaubte, schon einmal zum Verfall geführt, in dem sie die Musik auf das öffentliche Podium gezerrt hatte. Deshalb "will" jetzt Instrumentalspiel und das Singen, wie Jöde es im Musikanten vorstellt,

> "die Schuljugend und ihre Lehrer und Freunde einschließlich des Elternhauses an dem Glück eines im Dienst an etwas Schönem sich schließenden, innerlich verbundenen Menschenkreises teilnehmen lassen und will so zu einem kleinen Teil beitragen helfen, zu einer neuen Verinnerlichung und Wiedervereinigung unseres so unsagbar zersplitterten und veräußerlichten Volkes."6/10)

2. KESTENBERGS VORSTELLUNGEN ÜBER INSTRUMENTE UND INSTRUMENTALMUSIK IN DER SCHULE - RICHTLINIEN FÜR DIE VOLKSSCHULE UND FÜR DIE HÖHERE SCHULE IM VERGLEICH

Von 1925 bis 1927 erschienen die neuen Preußischen Richtlinien,mit denen jeweils der "Gesang"unterricht in "Musik"unterricht umbenannt wurde. Das war eine Konsequenz aus den reformpädagogischen Überlegungen. Der alte Gesangunterricht als technisches Fach hatte,anstatt sie aufzuheben, die Kluft zwischen Musik und Leben nur vergrößert. Für die Reformpädagogen war das - wie die allgemeine Tendenz der "Buchschule", soziale Schranken eher zu verfestigen bzw. aufzurichten als sie abzubauen -ein Resultat davon, daß das Kind nur Objekt eines von der Sache her konzipierten methodischen Lehrgangs war. Der neue Musikunterricht sollte wichtiger Bestandteil der neuen "Erziehungsschule" werden, in der endlich das Kind ernst genommen, vom Kind ausgegangen werden sollte und die ihre Maßnahmen ganz auf die Bedürfnisse des Kindes abzustellen, sich vorgenommen hatten. Eine Schule also, in der eine "Drehung in Richtung Subjekt" sich vollziehen sollte. Weil Musik als für die Persönlichkeits- und Charaktererziehung unverzichtbarer Bestandteil galt, sollte das Fach gleichberechtigt mit den anderen Schulfächern sein.

Die Negativerfahrungen mit der "Buch- oder Lernschule", die bestimmte Methoden für ein technisches Ziel verpflichtend gemacht hatte, gab den neuen Richtlinien - die nicht mehr "Lehrplan" hießen, weil der schon im Namen unkindgemäße Festlegung und Starrheit insistierte - mit der "Methodenfreiheit" Raum:

> "es kommt im Musikunterricht nicht darauf an, nach welcher Methode unterrichtet wird, sondern darauf, daß die Kinder zur Freude, zum Verständnis und zum Erleben der Musik erzogen werden ... Es kann nach jeder Methode, die der Lehrer für richtig hält ... unterrichtet werden, nur müssen die Ergebnisse den Forderungen des Lehrplans entsprechen.6/11) Trotzdem entbrannte ein "Methodenstreit" über die richtige Vom-Blatt-Sing-Methode.Lediglich Bayern hielt sich durch obrigkeitsstaatliche Maßnahmen aus diesem Streit heraus. Hier wurde nach wie vor Gesangunterricht nach Lehrplänen erteilt und die bis zu den Richtlinien für die höheren Schulen Preußens verbotene EITZ-Methode zur verbindlichen Methode per Lehrplan festgelegt.

Der Promotor der Reform der Musikerziehung war Leo KESTENBERG[6/12], dessen "pädagogisches Ziel" "die musikalische Bildung des ganzen Volkes"[6/13] war. Als Referent im Preußischen Kultusministerium war er praktisch während der ganzen Weimarer Republik[6/14] für Musik zuständig. Sein Name war eng verknüpft mit dem des damaligen Staatssekretärs und späteren Ministers Carl Heinrich BECKER[6/15], der eine "allgemeine humanistische Volksbildung"[6/15] aufbauen wollte, in der Musik einen wichtigen Platz haben sollte. Durch diese Personalkonstellation erhielt KESTENBERG die Schlüsselstellung für die angesteuerte Musik-Reform, in der die Bemühungen des Jöde-Kreises zu immer ausschlaggebender Bedeutung gelangten. Unter KESTENBERGs Federführung erschienen die oben bereits erwähnten Richtlinien. Sie bedeuteten ihm wesentliche Marksteine auf dem Reformweg.

2.1 VON DER "MUSIK FÜR ALLE" ZUR "LAIENMUSIK FÜR ALLE"

Kestenberg kam aus der Arbeiterbildungsbewegung und war nach der Spaltung der Sozialdemokraten zur USPD übergetreten. Für ihn galt in Abwandlung der aus der Volksbildungsbestrebung der Sozialdemokraten stammende Forderung "Kunst für alle" "Musik für alle". Das begründete seine Anstrengungen im Bereich der Schule:

> "Es muß der Boden gesichert werden, auf dem sich alle Zweige musikalischer Betätigung frei entfalten können. Dieser Grund und Boden liegt zu einem großen Teil in der Schulmusik. Hier hat der Staat die erste und wichtigste Kulturarbeit zu leisten, denn Schulmusik und Volkserziehung sind die Spitzen unserer musikalischen Entwicklung und unserer Zukunft."6/16)

Die Einheitsschule, besonders die Pflichtschule, sollte diese Forderung erfüllen helfen. Dazu gehörte ganz besonders die für alle Kinder aller Schichten identische Grundschule. In der Oberstufe der Volksschule mußten - da der überwiegende Teil der Kinder nur diese Schule besuchte - alle Bedingungen für die "Musik für alle" geschaffen werden. Auch und besonders in der Volksschule mußte ein Musikunterricht stattfinden, der den Schülern die Möglichkeit gab, "auch nach der Schulzeit am Musikleben regen Anteil zu nehmen."[6/17]

Auch die Volksschule mußte eine abgeschlossene Ausbildung garantieren. Denn KESTENBERG hatte die Spruchweisheit "was Hänschen nicht lernt, lernt Hans nimmermehr" übertragen in "was die Schule versäumt, holt keine Zeit mehr ein"[6/18].

Das Nachdenken über den Schulgesangunterricht hatte aufleuchten lassen, welche Rolle die Vokalmusik im Verhältnis zur Instrumentalmusik in der Gegenwart tatsächlich spielt.[6/19] Ihre Bedeutung mußte jetzt für einen zeitgemäßen Musikunterricht bedacht werden. "Musik", so Kestenberg in seiner Denkschrift,[6/20] "ist seit den Klassikern zuallererst Instrumentalmusik. Sie gehört bei zeitgemäßem Musikunterricht nicht lediglich als Anhängsel, sondern als wichtiger Bestandteil in den Musikunterricht."[6/21] An den Richtlinien müßte sich deshalb ablesen lassen, wieweit die Formel "Musik für alle" wirklich Leitidee war. Im Prinzip müßten sich in der für die Schule neuen Bereiche, in der Einbeziehung von Instrumenten und Instrumentalmusik, Ziele, Inhalte und methodische Grundzüge sowohl in der höheren Schule wie in der Volksschule decken. Es werden deshalb im folgenden die beiden Richtlinien gegenübergestellt und nach diesem Themenbereich befragt.[6/22]

In der Vorankündigung Kestenbergs der bereits 1924 konzipierten Richtlinien für höhere Schulen (die ab Ostern 1925 gültig waren) heißt es:

> "Bei der Weitung des Gesamtplans darf der Unterricht sich nicht mehr auf Singen beschränken, wenn auch die Stimme als unser eigenstes Musikinstrument stets im Mittelpunkt der musikalischen Erziehung bleiben muß, sondern es werden auch alle anderen musikalischen Gebiete, besonders das der Instrumentalmusik gepflegt werden müssen."6/23)

Hier zeigt sich deutlich der Versuch, die wichtige Sparte Instrumentalmusik in den allgemeinen Musikunterricht einzubeziehen. Für die Musikpflege spielte allerdings nicht nur der Klassenunterricht eine Rolle, sondern auch der Wahlpflichtbereich, in dem Chöre und Schulorchester arbeiten sollten, der vor allem funktionstüchtiger Teil der Fest- und Feiergestaltung der Schule darstellte. Der Lehrplan sieht außerdem noch wahlfreien Unterricht vor mit besonders leistungsfähigen Chören (instrumental oder vokal).

Es soll hier vor allem der allgemeine Unterricht interessieren, weil er es ist, der wirklich alle Kinder erreichen konnte. Er ist es, in dem "Musik für alle" möglich gemacht werden mußte. Die Musik war jetzt nicht mehr Randfach, sondern gehörte zu den Kernfächern, die durch Querverbindungen[6/24] zu anderen Fächern den Zusammenhang des Gesamtunterrichts im gesamten Schulleben garantieren sollen.[6/25]

Im Kapitel Lehraufgaben, einer Art Stoffverteilungsplan, werden die Grundsätze der Einbeziehung von Instrumenten und Instrumentalmusik in zwei Kategorien für die Jahrgänge aufgeführt. Die *erste Kategorie* ist die des *Musizierens*, und zwar stets im Zusammenhang mit dem Lied. Vorbild war - ohne daß ein Hinweis erfolgte - Jödes "Musikant". Für die Klassen VI und V ist beim Liedersingen vom Instrument noch nicht die Rede. Ausdrücklich wird vorher jedoch gesagt, daß auch "Lieder mit Lautenbegleitung"[6/26] für Wanderungen geübt werden können. Das Einbeziehen des Instruments geschieht auch mit einem methodischen Hintergedanken. Zur "Vorbereitung auf den mehrstimmigen Gesang dient ... der Kanon und das Singen zu einer selbständig geführten Instrumentalmelodie".[6/27]

In der ersten Kategorie, im Musizierteil mit Instrumenten, war für die Jahrgangsstufe IV das erste Mal ein Instrument vorgesehen. Es heißt "ein- und mehrstimmiger Liedgesang, möglichst auch mit obligaten Instrumenten".[6/28] Für U III heißt es "ein- und mehrstimmiger Liedgesang mit und ohne Instrumente". Hier hofft man bereits auf Schüler, die aus dem privaten Unterricht Fähigkeiten mitbringen, um diese Aufgaben auszuführen. Der Aufbau folgt einem Stufenkonzept, der in Jödes "Musikant" zum ersten Mal entwickelt wurde.

In der *zweiten Kategorie geht es um das Hören von Instrumentalmusik.* "Instrumentalformen wie Märsche, Tänze und langsame liedgemäße Instrumentalsätze" für Jahrgangsstufe V wie VI.

Jahrgang IV "verstärkte Heranziehung der Instrumentalmusik ... von Stücken in erweiterter Liedform, kleiner Rondoform, Einführung in einfache polyphone Instrumentalstücke". Für U III "Durchnahme klassischer Beispiele der Variationsformen (Ciaconne oder Passacaglia, Doubles, Variationen von HAYDN, MOZART, BEETHOVEN) und einer BACHschen Invention".

Die "Übung im Auffassen" soll allmählich übergehen in ein "Verständnis von Instrumentalmusik". Es geht auch, aber erst in U II, um die "Besprechung der Zusammensetzung des Orchesters und der Einrichtung der Orchesterpartitur". Das müßte allein aufgrund der Phasenlehre - und unabhängig vom Schultyp - bedeuten, daß diese Besprechung außerhalb der Alterszugehörigkeit der Volksschuloberstufe läge. In den methodischen Bemerkungen heißt es als Punkt 16:

> "die Pflege der Instrumentalmusik und die Einführung in ihr Verständnis bildet auf allen Stufen einen regelmäßigen Bestandteil des Musikunterrichts ... während die Einführung in das Verständnis instrumentaler Ausdrucksmittel und Formen auf der Unterstufe im unmittelbaren Anschluß an die Liedpflege beginnt, ist auf Mittel- und Oberstufe auch in das Verständnis größerer Formen, wie Fuge, Sonate usw., einzuführen."6/29)

Punkt 17 dieser methodischen Bemerkungen behandelt die dringend erwünschten Konzertbesuche, die gut vorbereitet werden sollten. Dafür soll es dem Musiklehrer freistehen, "einige Musikstunden der Vorbereitung zu widmen".

"Werkhören" geschieht durch direktes Vorspielen als Aufgabe des Lehrers und zum Teil durch Schüler, die im außerschulischen Privatunterricht am Instrument unterwiesen werden. "Die Instrumentalspieler der Mittel- und Oberstufe", die in einem "geschlossenen Instrumentalkörper" vereinigt sind, "sollen für die Charakteristik musikalischer Formen, Stilarten und Epochen Beispiele aus der Literatur bereithalten".[6/30)] Später wird auch die Schallplatte wichtiger Faktor. Es werden eigens Schallplatten für eine Musikkunde hergestellt und Platten für die Schule ausgewählt.

Im Musizieren und Musikhören (sowie der damit zusammenhängenden Musikgeschichte) ist das Instrument in seiner Bedeutung zwar der Singstimme nachgeordnet, aber wie sie obligatorisch. In den Chorproben ist "das Instrument zulässig, um Harmonien und Akkordfolgen zu erläutern oder in Teilproben fehlende Stimmen zu ergänzen".[6/31] Unausgesprochen wird hier das Klavier (der Klavierauszug) in seiner Funktion als "Theorieinstrument" eingesetzt. Das Einüben mit dem Klavier ist dagegen unerwünscht.

In der Musiktheorie[6/32] ist die Stimme alleiniges Mittel (bzw. wird das Instrument nicht erwähnt). Während Instrumentalunterricht nicht in die Schule gehört - Ausnahme ist Bayern, jedoch auch hier nicht für alle -,[6/33] wird die Stimmbildung als Teil der Persönlichkeitsentwicklung angesehen und gepflegt, sowie physiologische Kenntnisse der Stimme gefordert.

Der nächste Ausschnitt aus den Richtlinien zeigt den übergeordneten Zusammenhang von Musikunterricht als Gesinnungsfach:

> "Der Musikunterricht hat in der Schule ... auch die gemeinschaftsbildende Kraft der Musik, im chorischen Gesange und im Zusammenspiel des Instruments, bei Wochenandachten, Feiern und Elternabenden, zu bewähren. Um dies leisten zu können, muß er die Musik den Schülern zum Ausdruck erhöhten Lebensgefühls ... machen.6/34)

In den Richtlinien für die Volksschule, die als letzte der Reihe 1927 erschienen, heißt es zur Instrumentalmusik, "der Unterricht kann auch nach Maßgabe der Verhältnisse instrumentale Musik berücksichtigen".[6/35] (Kann, muß aber nicht) Ähnlich wie in den Richtlinien für höhere Schulen sind für die Volksschule außerunterrichtliche, aber innerschulische Instrumental- und Chorvereinigungen, immer nach Maßgabe der Verhältnisse, vorgesehen. Allerdings sind es hier nur freiwillige AG's. Das Instrument wird praktisch nur in der Funktion von "Laienmusizieren" für und in der Gemeinschaft angesprochen. Verständnis von Instrumenten und Instrumentalmusik ist in die Kannbestimmung zwar mit aufgenommen, aber in der Volksschule keineswegs bis zu dem Grade üblich, der in der höheren Schule bis U III durch die Richtlinien vorgeschrieben war.[6/36] Was man im Musikunterricht der Volksschule lernen soll, wird zum ganz überwiegenden Teil im "tätigen" Musizieren erarbeitet.

"Es wird in der Hauptsache darauf ankommen, diejenigen Schüler ... die sich im Privatmusikunterricht eine gewisse Fertigkeit im Instrumentalspiel"[6/37] erworben haben - was in der Volksschule nicht eben häufig war - "zur Begleitung von Liedern und Chören heranzuziehen." Alle (anderen) Bereiche werden ohne Beteiligung von Instrumenten ausgefüllt. An einer Stelle heißt es sogar: "Die Grundlage des Gesangunterrichtes - und nicht des Musikunterrichts - bilden das Volkslied und das volkstümliche Lied".[6/38] Kunstmusik bleibt im Grunde außerhalb. Im Kapitel "Liedgut" heißt es: "unter günstigen Verhältnissen ist den Kindern auch eine Reihe von Kunstliedern zu bieten".[6/39]
Zusammenfassend ergibt sich folgendes Bild:
Die Richtlinien für die höhere Schule beziehen ausdrücklich das Instrument und die Instrumentalmusik ein. In der Kategorie des Musizierens werden Instrumente zur Liedbegleitung und zur stufenweisen Annäherung an Instrumentalmusik vor allem durch die Mehrstimmigkeit eingesetzt. In der Kategorie des Hörens wird ein entwickelnder Stufenbau vorgenommen, der deutlich hinzielt auf das Verständnis von Kunstmusik.[6/40]

Die Richtlinien für die Volksschule weisen die zweite Kategorie überhaupt nicht aus. Gerade im Bereich der Instrumentalmusik,sowie (etwas abgeschwächt) auch des Instruments im Unterricht, zeigt sich in den Preußischen Richtlinien zwischen höherer Schule und Volksschule ein gravierender Unterschied. War die Formel "Musik für alle" eine Leerformel und teilbar durch die Schichten?

Der Unterschied in den Richtlinien scheint in völligem Widerspruch zu KESTENBERGs sozialistischen Vorstellungen zu stehen. In seiner Denkschrift hatte er noch davon gesprochen, daß man Gebildete daran erkennen könne, daß sie eine Beethovensinfonie richtig zu "verfolgen" imstande seien, dafür aber von "Volksmusik" keine Ahnung hätten, während es bei den Ungebildeten genau umgekehrt sei. Die Spaltung in der"Musikpflege" käme einer Spaltung in Volksschichten gleich:

> "Die Trennung von musikalisch Gebildeten und Ungebildeten geht allmählich in ein allgemeines, wenn auch verschieden abgestuftes Musikempfinden und Erleben über."6/41)

Das konnte der Sozialist KESTENBERG doch kaum so meinen, daß die Kinder, die das Gymnasium besuchen, die höchste (oder eine höhere) Stufe erreichen könnten, als die Volksschüler, sondern doch wohl nur, daß ein verschieden abgestuftes Musikempfinden und -erleben quer durch alle Schichten gehen würde. Das würde dem sozialen Verlangen entsprechen, daß alle Menschen - unbeschadet ihrer natürlichen Verschiedenheit - in bestimmten Hinsichten gleich-"gestellt" sein sollen, gleich-"berechtigt" sind.[6/42)] Wenn man beim Vergleich der Richtlinien den Zeitfaktor mit berücksichtigt, kann man vermuten, daß Kestenberg trotz der Vernachlässigung der Kunstmusik-und insbesondere der intrumentalen Musik gerade in der Volksschule -nicht etwa Kunstmusik für die Gymnasiasten und Volksmusik für die Volksschule meinte. Tatsächlich hatte sich dieses "Musik für alle" von der ersten Denkschrift und dem ersten Lehrplan bis 1927 in Anlehnung an die Entwicklung des Jöde-Kreises bereits entwickelt zur "Laienmusik für alle". Nicht der Schultyp machte den Unterschied, sondern die Entwicklung zur "Laienmusik"[6/43)]. Auch der pädagogische Einfluß C.H. BECKERs mit seinen Volksbildungsideen dürfte verstärkend für das "tätige" Laienmusizieren gewirkt haben.

Das Lehrziel in den Richtlinien für die Lehrpläne der höheren Schulen Preußens beinhaltet noch einen Appell für das "Musik für alle":

> Der Musikunterricht soll die"Jugend befähigen, die Bedeutung der Musik im Leben des Einzelnen und der Gesamtheit, namentlich in unserer deutschen Kultur, zu würdigen und zu begreifen, daß die Musik nicht Sache einer einzelnen Berufsschicht, sondern ein Quell der Erhebung und Freude für alle Volkskreise ist."

Der erste Teil dieses Lehrziels verlangt:

> "Der Musikunterricht soll die im Kinde sich regenden musischen Kräfte, soll Gefühl, Phantasie, Gestaltungswillen und Gestaltungsvermögen von der musikalischen Seite her entwickeln und dadurch der gesamten Persönlichkeitsbildung, auch der ethischen Erziehung dienen."

Obwohl hier deutlich eine Erziehung durch Musik gemeint ist, fand JÖDE erst im Lehrziel der Volksschule vom 26. März 1927 Musik als wirkliches Volksbildungsmittel gesehen, weil "Musik als Raum- und Lebensgestalterin" auftrat:

> "Der Musikunterricht soll das Leben der Schüler mit Freude und Frohsinn erfüllen, Lust und Liebe zur Musik wecken und auf diese Weise den Kindern den Weg in die Welt des deutschen Liedes und der deutschen Musik bahnen.
> Der Musikunterricht hat daher die im Kinde ruhenden musikalischen Kräfte und Anlagen zu entwickeln und zu einer harmonischen Bildung der Jugend beizutragen. Die Freude am eigenen Singen und Musizieren ist so zu wecken und wachzuhalten, daß die Kinder befähigt werden, auch nach der Schulzeit am Musikleben regen Anteil zu nehmen."

Erst mit den Volksschulrichtlinien würde das zum Tragen kommen, was mit der Kestenbergreform eigentlich von Anfang an erreicht werden sollte:

> "Langsam wird damit im Zusammenhang die Musik in der Schule, insbesondere an ihrem Ausgang die Volksschule, aus einem künstlerischen und gemütbildenden Unterrichtsfach zu einem wesentlichen Lebensfaktor der Schule selbst."6/44)

KRETZSCHMAR habe noch in seinem Bemühen, Musik von einem technischen zu einem künstlerischen Fach zu machen, im Grunde Musik als "künstlerischen Schmuck"[6/44)] bestätigt, während jetzt endlich bei den Volksschulrichtlinien das andersartige der Kestenbergreform sichtbar würde, nämlich Musik in seiner "Symbol- und Gestaltungskraft"[6/44)] im tätigen Umgang zu leben.

2.1.1 DAS MUSIKALISCHE UND DAS KÜNSTLERISCHE

Kestenbergs Ziel war von Anfang an die "Wiederannäherung von Musik und Volk". Die Schwierigkeit, die sich wie Barrieren aufbaute , sah Kestenberg im "Material", das sich außerhalb der musikpädagogischen Reform und den Gedanken des Jöde-Kreises fand

> im "Festhalten an einer nicht organischen, nicht dem Bedürfnis, den natürlichen Anlagen des ganzen Volkes angepaßte Verteilung der musikalischen Kräfte, die Erstarrung musikalischer Einrichtungen und gesellschaftlicher Formen, die der gesunden und geraden Entwicklung der Musik im Wege steht."6/45)

Für das Volk sei wichtig "in den Vordergrund die musikalische Vertiefung (zu) stellen, den ungeheuren und einzigen Wert einer *gestaltenden und formenden musikalischen Volksbildung* gegenüber jeder nur verbreitenden zu betonen."[6/46] Volkskonzerte und Volksbühnenbewegung die ursprünglich gegründet wurden, um auch den Arbeitern einen Zugang zur Kultur zu verschaffen, ließen es an der "Vertiefung" nur zu häufig fehlen, außerdem waren sie auf eine rezipierende Teilnahme zugeschnitten. "Das eigene Musizieren, das Musikmachen, vokal oder instrumental, ist die alleinige Quelle wirklicher musikalischer Erhebung"[6/46], denn "man muß nicht leben, aber wenn man lebt, muß man singen!"[6/47] Diese Äußerungen Kestenbergs entsprachen ganz dem Volksbegriff Jödes. Dieses "Singen" ist mit dem Sein des Menschen verknüpft und es ist nicht bloß Schmuck. Es ist das, was Franz WERFEL in seinem Vortrag "Realismus und Innerlichkeit" mit dem Wort "musikalisch" bezeichnete. Darin fand Kestenberg die "alte Forderung nach der 'Musik für alle' neu und überzeugend formuliert".[6/48]

> "Werfel geht von dem Glauben aus, daß nur der musische Mensch die durch den Sachglauben zerstörte Innerlichkeit aufzubauen vermag, und betont dabei, daß er nicht Kunst, nicht die Kunstwerke und nicht den Künstler meint, sondern 'den seelisch-geistig bewegten, den erschütterlichen, den rauschfähigen, den phantasievollen, den weltoffenen, den sympathiedurchströmten, den charismatischen, den im weitesten Sinne musikalischen Menschen'...
> Gerade an diesen Menschen wendeten sich die unzähligen Versuche nach dem Kriege, die in verschiedenen Formen der Schulreform ... auftraten und eigentlich nur das eine Ziel kannten: ohne Rücksicht auf die trennenden sozialen Grenzen zu einer Vertiefung der inneren Kultur zu kommen, den äußerlichen, ausschließlich realistisch-nüchternen Zeittyp zu überwinden."6/49)

WERFELs "musikalischer Mensch" ist nicht unbedingt derjenige, der Kunstmusik (z.B. Beethovens Sinfonien) "richtig" rezipieren und analysieren kann, noch der Künstler, der sie produziert, sondern derjenige, der in der Lage ist, Musik zu produzieren als "gestaltende Äußerung seines Innenlebens", der in der und durch die Produktion "zu immer höheren Ansprüchen an sich selbst"[6/50] kommt. Laienmusik soll zur "ästhetische(n) Darstellung der Gesinnung"[6/51] werden. Das Musikalische wird als eine Dimension des Humanen gesehen, das "in jedem Menschen beheimatet" ist.[6/52] Während jeder Mensch unabhängig von der Schulform, die er besucht, ein Anrecht darauf hat und haben muß, daß seine "musikalische Begabung" ausgebildet wird, weil sie

zum Menschsein gehört, zu den elementaren Bedürfnissen gezählt wird, ist das "Künstlerische" eine Sache von Spezialbegabung, die deshalb einer Spezialunterweisung bedarf und nicht Sache der "Volksbildung" sein kann.

Für die Schule galt - mindestens bis zur Entdeckung der Blockflöte - das Instrument , aber auf jeden Fall der Instrumentalunterricht, als Teil einer Spezialausbildung,während die Stimme als das ureigene Ausdrucksmittel des Menschen, sozusagen zum Ausweis seiner Musikalität, auch zur Steigerung seiner Ausdrucksfähigkeit ausgebildet werden mußte. Dem Lehrer wurde aufgetragen, Spezialbegabungen zu erkennen und die Schüler zum Privatmusiklehrer oder auch in die kostenneutralen Volksmusikschulen zu schicken, damit die erkennbare Fähigkeit und nicht das Portemonnaie der Eltern entscheidend würde für den Instrumentalunterricht (was allerdings nie wirklich zum Tragen kam). Aber auch für die besonders Begabten sollte vor der künstlerischen Ausbildung das Laienmusizieren stehen, denn nur "selbsttätiges" Laienmusizieren würde mit der künstlerischen Kunstmusik eine "Gerade" bilden , "während zwischen sozusagen stummer Rezeptivität und künstlerischem Schaffen immer eine Kluft gähnt".6/53)

Daraus wurde gefolgert, daß das Rezipieren von Kunstwerken - die allein dafür geschaffen sind, das ist die bürgerliche Musik unter dem Vorzeichen des Instrumentalen -, erst nach Ausbildung des Musikalischen einen Sinn machen würde , auch das war nicht eine Frage des Schultyps.6/54)

Die Laienmusik ist für alle da, sie gehört zum musikalischen Menschen, künstlerische Musik kann er erstens nur über Laienmusik wirklich verstehen und zweitens wäre ohne diese Basis eine lediglich künstlerisch-technische Ausbildung ohne musikalisch zu sein, "mechanisch"(oder nach PESTALOZZI "Maulbrauchertum"). Kestenberg ging von der Annahme aus, daß es eine Versöhnung zwischen dem "lediglich künstlerisch-technischen" mit der Ausbildung zum Fachmenschentum und der musikalischen Ausbildung geben könnte, wenn diese für alle - also auch für den sich durch Spezialbegabung ausgewiesenen Künstler - die verbindliche Grundlage würde und bliebe.

> "Es muß ... einen Weg geben, die Antithese von Mechanik und Seele in eine Synthese zu verwandeln ... Nichts darf unversucht bleiben, um die zerklüfteten Formen des Musiklebens wieder zu einen .... zur wahren Volksmusik zu verbinden und vor allem das Fundament ... das musikalische Schaffen und Gestalten wieder zu stärken."6/55)
>
> "Die Schulmusik hat die große Aufgabe, diese elementare gestaltende musikalische Bildung und Erziehung im ganzen Volk anzubahnen."6/56)

Bisher mußte man sich noch gegen die "Fachleute" wehren, die noch nicht erkannt hatten, was eine "gestaltende und formende musikalische Volksbildung"[6/57)] auch für die Künstler für eine Bedeutung haben würde, daß sie nämlich vom "Luxusgegenstand"[6/58)] zum "zeitnotwendigen"[6/58)] Glied der Gesellschaft würden.

Hier erklärt sich, warum Kestenberg von ORFFs Laienschulung so fasziniert war. Orff hatte wohl in seinen Augen die Synthese geschafft. Orffs Laienbildung war eine in sich abgeschlossene und auf allen Stufen abschließbare "Elementarübung", die bei künstlerischer Begabung den Weg zur Kunstmusik über die Laienmusik als eine "Gerade" auswies. Orff war also für Kestenberg derjenige, der erkannt hatte, welche Bedeutung die Laienmusik auch für den Künstler darstellte und der volksbildnerisches Musizieren und Fachmenschentum nicht als Gegensatz, sondern Laienmusizieren als Voraussetzung für künstlerische Ausbildung und Spezialunterweisung an einem Kunstmusikinstrument gesehen hatte.

2.2 EXKURS: DER LEHRER ALS VOLKSBILDNER UND SEINE INSTRUMENTE

Im Zusammenhang mit der Lehrerausbildung sagte Kestenberg über seinen Minister BECKER:

> "Er erkannte die Gegensätze zwischen diesen vom Humanistischen ausgehenden Intentionen (zum "Musikalischen" zu kommen I.B.) und den Forderungen der Fachleute (zur rein künstlerisch-technischen Ausbildung I.B.) ganz genau, als er fast zornig unsere

Hinweise auf die Wünsche nach ausschließlich fachmäßiger Berufsausbildung der Musik- und Zeichenlehrer mit SHAWs bitterem Wort ablehnte, jeder Beruf sei eine Verschwörung der Fachleute gegen die Laien, und nichts sei ihm widerwärtiger als die verhinderten Wissenschaftler und Künstler in den Schulen, die vor lauter Berufs-Ressentiment ihre hohe Mission als Lehrer und Erzieher niemals begreifen könnten. Deshalb schwebte ihm auch das Ideal einer dem Wesen der Volksschule angepaßten Einheitsschule vor, und er hoffte, einmal mit Hilfe der Pädagogischen Akademien, denen er eine Schlüsselstellung einräumen wollte, dieses Ideal verwirklichen zu können."6/59)

Lehrer für das Fach Musik wurden in Preußen an zwei verschiedenen Institutionen ausgebildet und hatten deutlich verschiedene inhaltliche Schwerpunkte.

Der Musiklehrer an höheren Schulen wurde an der Hochschule für Schulmusik und Kirchenmusik in Berlin und später auch in Köln und Breslau ausgebildet (näheres dazu bei BRAUN und GÜNTHER). Vorbild war die vorausgegangene Reform der Kunstlehrer. Die Ausbildung der Lehrer für höhere Schulen war durch die Tradition der wissenschaftlichen Ausbildung an Universitäten bestimmt. Motor für die Gründung einer eigenen Hochschule für Schulmusik war die beabsichtigte Gleichstellung der Lehrer zu den übrigen Lehrern an höheren Schulen und die Gleichstellung des Faches (schon KRETZSCHMAR hatte das künstlerische Fach und die Gleichstellung gefordert). Die Eigenart des Faches als künstlerisches sowie als gemütbildendes Fach brachte die deutliche Vorherrschaft des Künstlerischen. Der künstlerische Unterricht wurde dann gleichberechtigt neben den wissenschaftlichen gestellt. Gesang und ein Instrument (Klavier, Orgel oder Geige) waren obligatorisch. Dem aus der Tradition der höheren Schule begründeten Ausbildungsweg wurden zur Ergänzung der reinen Fachausbildung - als wichtige Reform auch an den Universitäten - begleitende pädagogische und didaktische Studien eingeführt. Den Universitäten wie den Hochschulen für Schulmusik war eigentümlich: Das Fach ist das Zentrum der Ausbildung, und zwar in den Sachfächern die Fachwissenschaft, in den Kunstfächern die künstlerische Ausbildung, die Pädagogik ist der Spezialfall.

Für Kestenberg war wichtig, die Ausbildung der Lehrer an einer eigenen Institution zu wissen, und sie von der Ausbildungsstätte der Musiker - der Musikhochschule - zu trennen. Auf diese Weise glaubte er, den künstlerischen Lehrer, der seine "hohe Mission verstand", auszubilden. Jöde - Kestenberg hatte ihn berufen -, als "Erziehungsfaktor", galt ihm dafür als Garant.

Die Ausbildung der Volksschullehrer wurde dagegen grundlegend im Sinne der Reformbewegung geändert. Der eigentliche Schöpfer der pädagogischen Akademien (in Preußen) war der Unterrichtsminister C.H. BECKER. Seine grundlegende Schrift hieß: Die pädagogische Akademie im Aufbau unseres nationalen Bildungswesens (Leipzig 1926). "Der Volksschullehrer muß in erster Linie befähigt sein, als Volksbildner und Volkserzieher zu wirken. Daher muß die Pädagogik mit ihren Hilfswissenschaften das Kernstück seiner Berufsausbildung sein."[6/60)]

Daneben sollten die zukünftigen "Volksbildner" mit "geistigen, religiösen, sittlichen, technischen und künstlerischen Bildungswerten und ihrer Verwurzelung im heimatlichen Volkstum"[6/61)] vertraut gemacht werden. In den pädagogischen Akademien war Zentrum die Pädagogik (mit ihren Hilfswissenschaften) und Spezialfall die Fächer als fachliche Unterrichtslehre. Die Aufgabe der pädagogischen Akademie wurde darin gesehen, daß nach dem Studium der Lehrer in der Lage ist, den Bildungswert der jeweiligen Stoffe zu erkennen.

Die musikalische Ausbildung war verpflichtend: "In jedem Halbjahr wöchentlich zwei Pflichtstunden (Theorie und technische Ausbildung); außerdem wahlfrei in jedem Halbjahr wöchentlich drei Stunden."[6/62)] Die eigentliche fachliche Vorbildung sollte in den höheren Schulen erfolgen (die Umwandlung der Volksschullehrerausbildung brachte den Zwang zum Abitur). Offenbar wurden aber die Erwartungen an die höheren Schulen im Fach Musik nicht erfüllt (siehe dazu besonders GÜNTHER).

In der abschließenden mündlichen Prüfung konnte in der fachlichen Unterrichtslehre zwischen den Fächern Musik, Zeichnen, Werkunterricht bzw. Nadelarbeit eines gewählt werden, allerdings konnte der Student nur zur Prüfung zugelassen werden, wenn ein positives Gutachten des Dozenten in allen Pflichtfächern und dazu gehörte auch Musik, vorlag. Bis 1965,bis zur Umwandlung der Pädagogischen Akademien in Pädagogische Hochschulen (NW) sind die Grundzüge der Ausbildung gleichgeblieben.

Zukünftigen Lehrern galt als Wesensmerkmal "Lebensnähe"und eine "ausgeprägte Berufsgesinnung".

Viele der Dozenten stammten aus der Jugendbewegung, die für BECKER geradezu den Geist verkörperte, der die pädagogische Akademie tragen sollte.

Der enge Zusammenhang der Pädagogischen Akademien mit der Reformbewegung wird besonders im Gedanken des Gemeinschaftslebens deutlich. Die Musik - als Laienmusizieren - spielte dabei eine große Rolle. Im Grunde wird die herausragende Stellung des Faches Musik erst in diesem Zusammenhang erklärbar. Denn als Volksbildner sollten die Lehrer "selbst tätig sein" im selben Sinne und im selben Geist wie der Laie. Das Musikleben, die Musikanschauung der musikalischen Jugendbewegung, sollte in den Gemeinschaftsformen der pädagogischen Akademie bereits gelebt werden, damit diese so erworbene "sittliche Haltung" den Lehrer zu "lebendiger Erfüllung seines Dienstes" (an der Musik und am Volk) bringen konnte.

SEIFFERT hielt in seiner Arbeit "Singbewegung und Volksbildung" 1952 diese Einstellung zur Musik, wie sie in pädagogischen Akademien üblich war, für ein Paradoxon, denn "die Ausbildung des Lehrers in der Musik (als Fachunterricht und in der 'spontanen Freude am Musizieren') mag rein für sich betrachtet inhaltlich noch so sehr 'laienhaft' - Bildung sein - formal, d.h. ihrer Funktion nach, ist sie strengste und ernsteste Berufsausbildung". 6/63)

Man muß jedoch in diesem Zusammenhang sehen, daß die Lehrer zur Musik und zur Lehrfähigkeit erzogen werden, aber auch durch Musik "wachsen und reifen" sollten, um in einen Geist hineinzuwachsen, der "Volk wieder werden läßt". 6/64)

Vom Lehrer, besonders vom Volksschullehrer erwartete man hohe Sittlichkeit. KERSCHENSTEINER und SPRANGER, dessen Gutachten über die Lehrerbildung (1920) der erste Anstoß zur Gründung der Pädagogischen Akademie war, sahen in ihrer Typologie des Lehrers diesen vorrangig als Erzieher. Die Pädagogische Akademie sollte diesen Lehrer ausbilden – oder genauer: eigentlich wachsen lassen. Im Gegensatz zur Lernschule, wo der *Unterricht*, das *was* und das *wie*, also Inhalt und Methode (und der Zeitpunkt des Lehrens) festgelegt war, im Mittelpunkt des Interesses stand, sollte in der Arbeitsschule die Erziehung im Mittelpunkt stehen, und zwar eine Erziehung zur Gemeinschaft, zur Sittlichkeit.

Derjenige, der Unterricht machen will, Lehrer "im alten Sinne" werden will, kann das "lernen".[6/65] "Wer Gemeinschaftsgesinnung oder sozialen Geist in anderen lebendig machen will,muß ihn vor allem selbst besitzen oder, besser gesagt, selbst *'ein sozialer Geist sein.'* " Man muß es demnach sein und kann es nicht lernen. Man ist ein sozialer Geist geworden, weil der Keim vorhanden war. "Dieser Keim ist aber nichts anderes, als der Keim der Liebe", der sich in günstigen Fällen zur "pädagogischen Liebe" entwickelt, nämlich nur dann, wenn man auch den "Weg zu den geistigen Werten findet". Denn die pädagogische Liebe ist die Liebe zum "werdenden Menschen", d.h. zu dem Wesen in ihm, das ein Spiegel der geistigen Werte werden soll. Die "pädagogische Liebe" ist "wie jede Liebe zu einem geistigen Wert von selbst gemeinschaftsbildend. Ja, es gibt keinen Menschenverband, der des Namens einer *Gemeinschaft* würdig ist, außer er ist in einem geistigen Werte verankert, der in all seinen Gütern, in all seinem Tun und Lassen sichtbar wird. Darum ist auch Gemeinschaftsgesinnung nichts anderes als das Erfülltsein von der Gemeinsamkeit gewisser geistiger Güter und damit das Angetriebensein, die Gemeinschaft in der Pflege dieser Güter zu fördern." Für KERSCHENTEINER war selbstverständlich, daß das "*organisierende* Prinzip" "die Erzeugung einer sittlichen Gemeinschaftsgesinnung (sein wird), der sich das Prinzip der Wissensübermittlung und Fertigkeitsgestaltung erst als sekundäres Prinzip unterordnet". "Der Lehrer als Erzieher" ist demnach ein praktisch eingestellter sozialer Typ mit angeborenen und nicht eigentlich erlernbaren Fähigkeiten, mit intuitiver Menschenkenntnis und Einfühlungsfähigkeit (pädagogischem Takt), er ist Wertträger für die werdende Persönlichkeit. Der "Zögling" muß *freie* Gefolgschaft leisten, bis er eine autonome Persönlichkeit ist und der Lehrer überflüssig geworden ist. Das Amt des "Lehrererziehers" ist ein "heiliges Amt".

Der Volksschullehrer mußte traditionell Klavier spielen. Klavierspiel war sogar Voraussetzung, um in die Seminarausbildung zu kommen. Erich KÄSTNER, der noch auf einer Präparandenanstalt gedrillt wurde (der Vorstufe zum Lehrerseminar) erzählte:

> "Da ich Lehrer werden wollte und sollte, gab es bei Zeiten mancherlei zu bedenken"(- das betraf vor allem die Finanzierung) ..."Der Klavierunterricht würde Geld kosten. Und das Klavier selber würde auch Geld kosten. Es kostete dann, ich weiß es noch genau, 'ge-

braucht und aus privater Hand', 800,-- DM. Das war ein Vermögen."6/66) (Volksschullehrer wurden mindestens bis zur Einrichtung der pädagogischen Akademie in der Regel diejenigen Schüler, die durch besondere Leistungen auffielen, aber deren Eltern kein Geld zum Studium hatten.)

Auch in der neuen Ausbildung an PAs mußten die zukünftigen Lehrer wenigstens Anfangsgründe in einem dieser drei Instrumente (Klavier, Orgel und Geige) mitbringen.[6/67)] Gerade in der Volksschullehrerausbildung, wo Leitidee die Laienerziehung war, ist die Wahl der Instrumente nur aus dem traditionellen Hintergrund zu verstehen. Sie stand im Widerspruch zu der Musikauffassung über "organische Volksinstrumente" und dem "Gemeinschaftsgedanken". Auch die Realität widersprach zumindest der Orgel- und Klavierausbildung, denn diese Instrumente waren (und sind) in den Schulen nicht vorhanden. Die rechtliche Trennung von Kirche und Schule in Bezug auf ihre Beamten, ließ die Orgel zu einem Instrument unter anderen Instrumenten werden.

Als die Denkschrift von Kestenberg im Landtag vorgelegt wurde, nahm der Abgeordnete RITTER zur Frage der instrumentalen Ausbildung der zukünftigen Lehrer Stellung:

"Mir scheint, daß bei der Vorbereitung der Lehrer einmal die Frage geprüft werden sollte, ob wirklich die Geige und das Klavier die bevorzugten Instrumente bleiben sollten, wie bisher. Ich glaube, daß z.B. das Volkslied in der Art, wie es heute in der Jugendbewegung wieder gepflegt wird, vielmehr auf ein Begleitinstrument wie die Gitarre oder Laute angewiesen ist ... Dadurch wäre auch das Bedürfnis der Jugend nach Erlernung der Laieninstrumente eher gedient. Es wäre schön, wenn der Lehrer auf dem Lande in der Lage wäre, das Lautenspiel einzuführen, da das Lautenspiel einen höheren Wert hat, als etwa die "Quietschkommode", die ein rein mechanisches Musikinstrument ist."6/68) (Übrigens verwendet RITTER den Namen Laute wieder als übergeordneten Begriff. Das ist nicht zu verwechseln mit SACHS' Oberbegriff Laute, der alle zusammengesetzten Chordophone unter dem Begriff subsummiert).

E.DAHLKE, der Herausgeber der Halbmonatsschrift für Schulmusik, in der die Ausführung des Abgeordneten abgedruckt war, fand diesen Wunsch RITTER's "bemerkenswert". DAHLKE hatte, man erinnere sich, BRAHMS'Klavierbegleitungen für Laute gesetzt. Er selbst war ein recht guter Pianist,und in seinem eigenen Unterricht an einem Dortmunder Gymnasium verwendete er ausschließlich das Klavier. DAHLKE, so in seinem Kommentar, hielt den Aufschwung des Lautenspiels für "recht erfreulich":

> "Wenn der Aufschwung auch rein äußerlich bedingt ist durch die wahnsinnige Geldentwertung, die den Ankauf eines Klaviers fast zur Unmöglichkeit macht, so ist diese Musikwende vom volkserzieherischen Standpunkt aus nur zu begrüßen und der Unterstützung der Regierung und der Fachkreise wert."

DAHLKE ging dann noch auf das geringe Niveau der meisten Lautenisten ein, der schlechten Lautenschulen, deshalb

> "ohne Wende, keine Erziehung ... Lautenspiel ist nicht leichter zu erlernen als Klavierspiel ... Und weil nun das Lautenspiel vom volksmusikalischen Standpunkt eben mehr gepflegt werden müßte als das Klavierspiel, weil es musikalisch mehr erziehen kann, so ist die Forderung des Abgeordneten Dr. RITTER nicht nur verständlich, sondern stark zu unterstützen, wert, daß die Regierung und mit ihr die maßgebenden Institute sich dieses Kulturgutes mit Liebe, aber auch mit der nötigen Umsicht annehmen."6/68)

Die Laute wurde an wenigen Pädagogischen Akademien als außerordentliches Instrument in "besonders gelagerten Fällen" anerkannt.

3. DIE RICHTLINIEN FÜR DEN MUSIKUNTERRICHT UND DIE FUNKTION DER BLOCKFLÖTE IM SCHULISCHEN ELEMENTAR-LEHRGANG

Der "organische Elementarismus" enthält die Forderung nach dem natürlichen und einfachen. Nach diesem Gesetz geformte Gegenstände des Gebrauches oder der "Gebrauchsmusik" müssen dem Laien ihre Funktion in elementarer Weise, d.h. direkt, zeigen. Für den Jöde-Kreis konnten das die "organische Bewegung der Melodie" und die polyphonen Formen der Sachlichkeit, also eine komplexe Bachfuge so gut wie ein linearer einfacher Kanon, sein. Elementar ist zunächst nicht eine Frage des "einfachen" Materials, sondern nur die nach der unverstellt gezeigten Funktion im "dienenden Beieinander" der Bindung der Einzelstimmen an das Ganze der organischen Gemeinschaft. Musik

als Volksbildungsmittel mußte dem Gesetz des "organischen Elementarismus" entsprechen, aber die Stoffe mußten noch in einen "biologischen" Aufbau gebracht werden, um,wie der Reformpädagoge KERSCHENSTEINER - ein "Jünger" PESTALOZZIs - formulierte, die "jeweils vorhandene Ausdrucksfähigkeit der ganzen Psyche des Kindes"[6/69] zu berücksichtigen. Die Stoffe mußten demzufolge vom Nahen zum Fernen, vom Einfachen zum Zusammengesetzten, vom Leichten zum Schweren weiterschreiten. Die Musik des organischen Elementarismus wurde in einen "methodischen" Elementarlehrgang gebracht, der nicht nur enthielt,"wie" man unterrichten sollte, sondern entsprechend der Forderung der Erziehungsschule "vom Kinde aus" psychologisch, vom "Gemeinschaftsgedanken" her "soziologisch" und "sachlogisch" sich aufbauen mußte.

Überlegungen zum Musikunterricht sind seit PESTALOZZI (bzw. seit NÄGELI) die zum Elementarlehrgang. Die Frage lautete stets, was ist elementar und wie muß der Prozeß des Lehrens und Lernens verlaufen. Die Reformpädagogen warfen der "Buchschule" mit Recht vor, daß sie das Kind völlig aus den Augen verloren hatte . Für sie kam es darauf an, wieder an PESTALOZZIs Gesetz der "Anschauung" anzuknüpfen. Damit wurde die eigene Stimme als körpereigenes Instrument das erste "Anschauungsmittel". Sie galt als unmittelbarster Ausdrucksträger und war deshalb unverzichtbares Werkzeug für die Entfaltung aller Kräfte im Kinde und vom Kinde aus. Daraus folgte, daß Lied und Singen die zentrale Stellung im Musikunterricht behielten. Die Musikinstrumente konnten dagegen für die Fragen der methodischen Elementarisierung nur sehr begrenzt Lösungen bieten. Die Frage war immer, ist das Musikinstrument entsprechend der psychischen Ausdrucksfähigkeit und einer "echten" Bildung Anschauungsmittel,oder muß es nicht hinter der Stimme zurückstehen. Das einzige Instrument, das die Qualität eines "wirklichen" Bildungsmittels erreichte, war die Blockflöte.

Die Richtlinien hatten als Ausgangs- und Zentralpunkt des Musiklernens das Singen[6/70] gelegt. Die Blockflöte war an ihrem Anfang, der ja ein paar Jahre nach dem Erscheinen der Richtlinien lag , vor allem methodisches Hilfsmittel im engeren Sinne, das neben der Stimme oder als eine Art Nothelfer seine Funktion hatte. Sie wurde aber noch in den 30er Jahren[6/71] zum gleichwertigen Arbeitsmittel und schließlich zum multifunktionalen Erziehungsmittel. Dieser Aufstieg war nicht zuletzt aus ihrer "Nähe" zur menschlichen Stimme zu erklären.

3.1 DIE BLOCKFLÖTE ALS HILFSMITTEL ZUR SING- UND ATEMSCHULUNG

Stimmbildung gehörte zu den Inhalten des Musikunterrichts aller Schulen. In den Richtlinien für die höhere Schule hieß es beispielsweise:

> "Im Singunterricht liegt der Schwerpunkt im schönen, ausdrucksvollen, von Herzen kommenden und zu Herzen gehenden Singen. Zum schönen ausdrucksvollen Singen sollen Atmungs-, Ton- und Lautbildungsübungen möglichst in jeder Singstunde vorgenommen werden. Zur Schonung der jugendlichen Stimmen ist überlautes Singen unter allen Umständen zu vermeiden."6/72)

Um Stimmbildung auch in der Klassensituation zu erreichen, schien gerade die Blockflöte geeignetes Mittel. Denn falsches Atmen führt bei ihr zum hörbar falschen Ergebnis, das auch die Schüler selbst erkennen konnten.

TWITTENHOFF schrieb:

> "Wir wissen, daß viele gehemmte und nervöse Kinder nur schwer zum gemeinsamen Singen und Musizieren zu bringen sind. Vielfach bewährt hat sich eine bewußte Atemschulung solcher Kinder. Die Blockflöte unterstützt als Blasinstrument eine Atemschulung in hohem Maße. Sie ist wie ein objektives Instrument, dessen Ton sofort die mehr oder weniger beherrschte Atemführung erkennen läßt. Die Erziehung zum ruhigen und gleichmäßigen Ton im Blockflötenspiel ist zu gleicher Zeit bewußte Atemschulung."6/73)

WOHNSDORF geht über die Aussage TWITTENHOFFs noch hinaus. Für ihn leistet die Blockflöte ganz umfassend das, was zum richtigen Singen nötig ist:

> "Das Atmen selbst ist für gutes Singen und Blockflötenspiel im Wesen das gleiche; was wir also für das Blockflötenspiel an Atmen lernen, haben wir damit für's Singen gelernt und umgekehrt. Eine freie elastische Haltung ist für beide in derselben Weise erforderlich, die Atmung geschieht vorzugsweise mit dem Zwerchfell ... das Ausatmen muß bei loser Hals-Kiefer- und Kopfhaltung geschehen, der Atem ruhig gleichmäßig strömen. Wesentlich dabei ist, daß der Blockflötenspieler ... ganz von selbst zu einem guten Atem kommt ... gerade bei der Blockflöte ist es instinktiv zu spüren oder leicht festzustellen,welches die Art ist, den schönsten Ton zu erzielen, nämlich richtig atmen."6/74) Auch gegen "Knödeln und Pressen", schlechte Artikulation hilft nach WOHNSDORF die Blockflöte: "Das Blockflötenspiel übt nun bei gestoßenem Spiel

> sowohl die Beweglichkeit der Zunge, und zwar ganz vorn an den Zähnen, wie auch das Fließenlassen des Atems und das Absperren des Atems beim Artikulieren (t,d) nur durch die Zunge bei lokkerem Halse und geöffnetem Kehlkopf... Schließlich ist auch ein gutes, leicht zu erreichendes, fließendes Blockflötenspiel gehörmäßig ein gutes Vorbild für ein fließendes und klingendes Singen."6/75)

Der Flötist Gustav SCHECK dachte vor allem an die richtige Phrasierung, die durch Blasinstrumente gefördert wird:

> "Das Blasen ... diese enge Verbindung von Instrument und eigenem Organismus, lehrt das Kind unbewußt, bald aber durch überlegendes Atmen, richtig zu phrasieren ... Falsche Phrasierung ergibt ja sofort Atemmangel und Unruhe."6/76)

Daß die Blockflöte einerseits durch den Atem "angetrieben" wird, andererseits aber als autonomes Instrument schon abgelöst vom menschlichen Körper ist, machte die Blockflöte für GÖRISCHK zum "Führer zum Liede", weil sein Klang "etwas vor dem Kinde, außerhalb des Kindes Stehendes ist, mit dem dieses zusammen tätig sein muß". Damit erhält das Kind "einen gewissen Abstand" zu seinem Singen auf der Blockflöte. Dieser Abstand "bewahrt" das Kind "vor der Gefahr einer zu stark persönlichen Betontheit seines Singens" und hilft ihm "zu einer gewissen Sachlichkeit der Musik gegenüber" zu gelangen. Auf diese Weise wird dann auch "das Urteil über den Wert des Gesungenen und Gespielten geschärft".6/77)

3.1.1 DIE BLOCKFLÖTE ALS ERSATZINSTRUMENT UND HILFSMITTEL FÜR DIE "BRUMMER"

> "Die Sorgenkinder des Gesanglehrers sind die sog. 'Brummer', also Kinder, die aus irgendwelchen, meist psychischen Gründen eine bestimmte Tonhöhe nicht zu halten vermögen. Häufig mangelt es an dem notwendigem Tonbewußtsein, d.h. an der Fähigkeit, sich den zu singenden Ton vorzustellen. In diesen Fällen hat das Spiel der Blockflöte ganz überraschende Erfolge gezeitigt: auch viele Brummer lernten durch ihr Spiel das Singen."6/78)

Edgar RABSCH empfahl die Blockflöte "vor allem denen, die nicht sauber und rein singen können":

> ..."Dadurch, daß die Ohren jetzt beim Flötespielen "trainiert" werden, geht auch bald die Stimme richtig mit. Vor allem stören diese Kinder nicht mehr durch ihr falsches Mitsingen, auch sitzen sie nicht mehr teilnahmslos herum, sondern können mitmachen, ja sogar noch mehr: wenn die guten und besseren Sänger einmal vorbeipatzen, so sind sie es mit ihrer Flöte, die dann den richtigen Ton angeben."6/79)

Bei RABSCH wird der Stellenwert der Blockflöte besonders deutlich, wenn er ausruft:

> "Man versäume über die Instrumentalmusik nie das Singen! Höchstens die oben genannten Brummer dürften ihre Flöte an Stelle des Singens gebrauchen. Sonst aber steht dieses im Vordergrund aller Übung! Die Erziehung zum *schönen* Singen ist die Hauptaufgabe eines jeden Musiklehrers. Erst wenn diese Selbstverständlichkeit erfüllt ist, darf das Instrument seinen Einzug in die Klasse halten."6/80)

Auch SCHNEIDER rief dem Lehrer zu, der mit seiner Schulflöte arbeiten will: Den "Gesang nicht vergessen, der mit Unterstützung der Flöte leicht auf der absoluten Tonhöhe gehalten wird".[6/81)]

Dieses colla parte Mitgehenlassen der Blockflöte scheint die Hauptform ihres musikalischen Einsatzes gewesen zu sein.[6/82)]

Im Unterschied zur Geige in früheren Zeiten, hatten hier erstmals die Kinder das Instrument zur Unterstützung ihres Singens selbst in der Hand. Das war ein bedeutender Schritt zur Selbsttätigkeit (s.u. Kap. I, 5.4.1).

3.2 DIE BLOCKFLÖTE ALS HILFSMITTEL ZUR GEHÖRBILDUNG UND DIE FUNKTION DER "DEUTSCHEN GRIFFWEISE"

> "Auf allen Stufen ist das Auffassen und Erkennen musikalischer Tonfolgen zu pflegen ... Die Kinder sind daran zu gewöhnen, musikalische Eindrücke aus ihrer Umwelt bewußt aufzunehmen. Es sollte dahin gestrebt werden, daß möglichst viele Kinder leichte Motive und einfache Lieder sich vorstellen und niederschreiben können."6/83)

Auch für diese Aufgabe aus den Volksschulrichtlinien wurde die Blockflöte unterstützend empfohlen. TWITTENHOFF hielt wieder die enge Verwandtschaft der Blockflöte mit dem Singen für das ausschlaggebende Kriterium.

Er meinte, daß sie im Gegensatz zum Klavier das "innere Hören" schule wie das Singen:

> "Der erste Unterricht am Klavier ist ja mehr noch als anderer Instrumentalunterricht an das Sehen gebunden: einer bestimmten Taste wird ein entsprechendes Notenbild zugeordnet, und die Kunst des Notenspielens beruht auf der richtigen Verbindung zweier Gesichtseindrücke .... Ganz anders ist es beim *Singen* nach Noten; hier bildet die Schulung des "inneren Hörens ", also des Tonvorstellungsvermögens,die unerläßliche Voraussetzung. Das Spielen der Blockflöte steht dem Singen sehr nahe; obgleich die Finger greifen, singt man innerlich mit."6/84)

TWITTENHOFF übersah hier, daß bei der Blockflöte im Prinzip ebenfalls nur die "Griffe" für die Tonhöhen ausschlaggebend sind und nicht die Körperspannung. Daß das so ist, läßt sich bei vielen Kindern beobachten, die die richtige Tonhöhe nur in Verbindung mit der Blockflöte und dem entsprechenden Griff realisieren können. Wenn sie - was sicher nicht in allen Fällen geschieht - eine Tonvorstellung entwickelt haben, dann nur in bezug auf das Instrument, in diesem Fall die Blockflöte. Innerlich mitsingen kann man und wird man auf jedem Instrument, wenn man versucht,ohne Noten eine bekannte Melodie zu spielen.

TWITTENHOFFs "Kurzschluß" liegt an der schlichten Tatsache, daß das Blasinstrument durch Luftzufuhr aus den menschlichen Atmungsorganen zum Tönen gebracht wird; das deutete er so, als sei es mit den inneren Tönen gekoppelt. Das archaische Blasinstrument Blockflöte war dann für ihn das Nächstliegende, das zur "Anschauung" führt.

Darüber, an welcher Stelle der Gehörbildung das Instrument eingesetzt werden sollte, war man sich nicht einig. Zum Teil sollte es erst nach dem vorhandenen Tonbewußtsein Eingang finden, das vor allem bei Befürwortern der Solmisation mit absoluten Tonhöhen wie sie EITZ entwickelt hatte.[6/85)] Die meisten Vorschläge gingen aber dahin, das Instrument parallel mit der "Ziffernmethode" oder den "Handzeichen" zu benutzen, "weil hier Handzeichen und Griffe auf der gleichen Ebene ruhen. Solchen Kindern wird auch das Transponieren ... ganz geläufig".[6/86)] Die Handzeichen waren Teil der Tonika-Do-Methode, die der Jöde-Kreis propagierte. Bei dieser Methode ist entscheidend die relative Stellung des Tones innerhalb der Tonalität. In einer Art Vornotenschrift wird ein Tonika-Do-Schlüssel für den Grundton eingesetzt, wie es JÖDE z.B. im 'Spielmann' praktizierte. Da vom Grundton aus die übrigen Intervalle unabhängig von ihrer absoluten Tonhöhe aufgezeichnet werden, soll auch das Transponieren erleichtert werden. Die Handzeichen sind innerhalb der Tonika-Do-Methode Hilfsmittel wie auch der Tonname (do-re-mi). Sie sollen die Tonvorstellung durch das visuelle Moment unterstützen. Ihnen wird - ähnlich wie ORFF seine "Dirigierübungen" begründete - die Kraft zugesprochen, die aus dem Musikerlebnis hervorgerufene innere Bewegtheit in eine elementare Haltung und Bewegtheit aller Sinne des menschlichen Körpers zu übertragen, um sie nach außen zu stellen.

Das System der Handzeichen entspricht den 7 bzw. 8 Tönen in ihrer Funktionalität in der diatonischen Tonleiter. Es soll die Tonvorstellung in dieselbe Ordnung bringen. Das sind natürlich schon die diskreten Zeichen der Tonleiter. Äußere und innere Bewegung sollen dabei synchron verlaufen. Für JÖDE war "die singende Hand" Zaubermittel. Er fand:

> "Seltsam ist es doch, dies erste Erlebnis der Musik, daß wir, wenn das Auge eine Bewegung sieht, in uns einen Ton sich genauso bewegen hören. Wie ein Zauber ist es. Aber so genau hören wir es, daß ohne jede weitere Anweisung und Erklärung der Lehrer das Handzei-

> chen auf die verschiedenste Weise ausführen kann, und wir singen, was wir dabei drinnen gehört haben, auf Anruf sofort haargenau in Tönen ... und das alles hat nur eines erreicht, ohne das es nicht möglich gewesen wäre: Die singende Hand."(6/87) Sie kann "einen melodischen Vorgang durch Angabe der Tonstufen und Tonlängen dem Ohr hörbar und dabei gleichzeitig dem Auge sichtbar machen,"(6/87a) beides fließt zusammen in der "Tonbewegungsvorstellung".(6/87)

Die Blockflötengriffe galten nun als mit den Handzeichen vergleichbar, weil ihre Bewegtheit in engster Beziehung zum werdenden Ton gesehen wurde, d.h. natürlich ganz profan: falscher Griff = falscher Ton; aber damals sah man im Sinne der Organik eine enge Beziehung zwischen "Ursprung" der Bewegung, dem Strömen der Melodie und dem Herausstellen dieser Melodie auf einem körpernahen Blasinstrument. Diese Vorstellung der fließenden Bewegung einer Tonfolge macht die fortlaufende Bewegung der die Seitenlöcher freigebenden Finger zur organischen Bewegung (wie überhaupt die diatonische Tonleiter):

> "An der vertikalen Stellung der Flötenlöcher versinnbildlicht sich deutlich das Melodiegeschehen. Das Auf- und Absteigen der Bewegung wird plastisch erkannt."6/88)

Dazu ist dann die deutsche Griffweise in einer Längslöte unumgänglich, sie ist in dieser Sicht die überlegene. Neben oder zusammen mit einer Stufenlehrmethode wurde die schon seit ROUSSEAU und NATORP beliebte Ziffernmethode als Vornotenschrift verwendet. Gewöhnlich wird dabei jeder Ton ausgehend vom Grundton mit der nächsthöheren Zahl versehen. Diese Ziffernmethode war besonders beliebt für die Einführung in das Blockflötenspiel. SCHNEIDER glaubte damit die"gefühlsmäßige Intervallsicherheit und Tonleiterbewußtsein mit den jeweiligen Beziehungen zur Tonika"[6/89)] zu erreichen, bevor die Notenschrift erfolgte. Offenbar focht es niemanden an, daß die Zahlen sich nicht mit den sich bewegenden Fingern decken, sondern umgekehrt verlaufen. Entscheidend ist das Fortlaufen der Zahlen wie in der Notenschrift von unten nach oben und das Lösen der Finger vom tiefen zum hohen aufgeschriebenen Ton. Das Problem der Halbtonschritte, das bei der d"-Flöte in der Notenschrift sofort auftaucht, wird bei den "Vornotationen" gar nicht berührt, so wenig wie beim Spiel mit deutscher Griffweise.

Wenn man zum Vom-Blatt-Singen kommen will, muß man auch die traditionelle Notenschrift lernen. Gerade auch für die Systematik der Standardnotation erscheint die deutsche Griffweise als die bessere.

Wenn man eine Systemgleichheit zwischen traditioneller Notenschrift und deutscher Griffweise annimmt, unterliegt man allerdings einem Denkfehler, weil die Notenschrift eben keine Griffschrift ist, sondern für Tonhöhen und Tondauern Symbole anbietet.

> Daß sie sich von der Spielweise den Ganz- und Halbtonschritten gegenüber indifferent verhält, ist, wenn man das System der traditionellen Notenschrift betrachtet, kein Nachteil. Die Serie der horizontalen Linien bedeutet eine Serie von Tonstufen. Die Notierung ist funktional an das diatonische System gebunden und auf dieses bezogen. Danach erscheint C-Dur als Normalfall und alle anderen Tonarten als Abweichung von der Norm. Auch einer der Gründe, warum sich schließlich die c"-Schulflöte durchgesetzt hat. (6/90) - Die Vorzeichen zu Beginn des Stückes geben die Tonart an. Dabei sagt die Differenzierung in Noten und Vorzeichen, daß die Stufe von dem Ton, der sie repräsentiert, zu unterscheiden ist, die Note bestimmt die Stufe, das Vorzeichen den Ton. Die Tonhöhennotierung ist also keine Intervallschrift. Das zeigt sich darin, daß ungleiche Intervalle, z.B. die kleine Terz e-g und die große Terz f-a notiert werden als wären sie gleich. Primär ist, daß das Intervall drei Stufen umfaßt. Ob die Differenz aus zwei Ganztönen oder einem Ganzton und einem Halbton besteht, ist dabei sekundär. Ungleiche Tonabstände werden in Intervallklassen zusammengefaßt. Beide Terzen sind Konsonanten, d.h. in sich begründete Zusammenklänge, während die genau gleich notierte übermäßige Sekunde eine Dissonanz bedeutet, die vorbereitet und aufgelöst wird. (6/91) Bei der "Vornotenschrift", bei Tonika-Do beispielsweise, tauchen diese komplizierten Zusammenhänge nicht auf, vielmehr erscheint jede Dur-Tonleiter, ob c oder cis, so wie man sie hört, nämlich von gleicher Bauart.

Die Gehörbildung galt als die zentrale und elementarste Aufgabe des Musikunterrichts (s.a. "Vorlehre" Kap. III).

> "Der Anfang der Musik und der Anfang der Musikpsychologie ruhen in der Spannung, in der treibenden Kraft, in der Energieauslösung, die von Ton zu Ton erfolgt, die, gleichsam zwischen den Tönen wirkend, Bewegung ist ... Die Musikpädagogik muß also zunächst darauf zielen, die Kräfte, die zwischen den kleinsten, musikalischen Organismen, zwischen den einzelnen Tönen, wirken, so in der Seele des Kindes lebendig zu machen, daß sie den aktiven Ausdruck finden können. Die Kraft, die in einer Tonreihe

> von 2, von 3, von 4 Tönen liegt, ist größer, wirkt konzentrierter als die, die sich auf den ganzen Satz, auf das ganze Werk verteilt, zerteilt und zersplittert."6/92)

Ein Geheimnis wird es allerdings bleiben, wie mit den meist falsch gestimmten Blockflöten die Spannung zwischen den Tönen "richtig" erlebt werden konnte (ganz abgesehen davon, daß der Anblasdruck, besonders bei den Schulflöten, die Tonhöhe verändert). Jeder Schüler dürfte (selbst bei gleichgestimmten Instrumenten - die selten oder nie vorkamen) bei demselben Intervall eine andere "musikalische Kraft" erlebt haben. Als einziger Autor weist E. RABSCH wenigstens auf dieses Problem hin, sieht aber eine Lösung durch genaues Aufeinanderhören, was dann wieder für die Blockflöte in der Gehörbildung sprechen würde. Da aber das regelrechte Erlernen des Blockflötenspiels nicht zum Unterricht gehörte, kann man (vorausgesetzt das Instrument läßt das überhaupt zu) nicht davon ausgehen, daß Intonationsschwierigkeiten behoben wurden. Man muß sich wohl ein mehr oder weniger unsauber intoniertes bzw. bei der minderen Qualität der Instrumente, ein nicht sauber intonierbares, Geblase vorstellen, das mit der Anzahl der gleichzeitig blockflöteblasenden Schüler zunahm. Der Euphorie der Autoren hat das offenbar keinen Abbruch getan. Solche unkritische Haltung scheint ihre Wirkung bis heute nicht zu verfehlen:

> "Im Jahre *1980* ist ein Schulbuch erschienen, daß erklärtermaßen durch Blockflötenspiel im Klassenverband zur Musik, zum Musikverständnis und zur Musikausübung hinführen will."6/93)

Die Euphorie damals ist allerdings verständlicher als die heutige, weil auf dem Hintergrund der Musikanschauung in der Reformbewegung die Entdeckung eines kindgemäßen Instrumentes mit so vielen Fähigkeiten leicht die Probleme überlagern konnte.

3.2.1 ERFINDUNGSÜBUNGEN

Für die Bildung des Selbst muß das Anregen des "inneren Lebens" selbstverständliches Zentrum sein. Zentrales Gebiet liegt im Kulturgut der Musik. FRÖBEL ging z.B. davon aus, daß die Kunst besonders geeignetes Bildungsmittel sei, denn "Kunst ist uns Darstellung des Innern des Menschen in und durch Gestaltung ... Der Schüler ... muß ein Inneres, ein Inneres in Gestaltung in sich ahnen, fühlen, erkennen, so wie er ein Inneres in dem ihn umgebenden Äußern schauen muß".[6/94] Für die Musik gilt das gleiche, nur ist es nichts Greifbares und Sichtbares, sondern "das in dem Menschen ruhende Gesetz der Bewegung" (Das ist ORFFs: Am Anfang war der Rhythmus). Es ist das, was der Mensch nach außen stellt und damit "verobjektiviert"; auf diese Weise kann es Kulturgut werden. Deshalb soll nach FRÖBEL darauf geachtet werden, "daß Erkennen und Tun stets geeint und daß

> Erkennen und Wissen sich sogleich wieder als Darstellung, Gestaltung zeigen müsse.6/94)... So wie es nämlich der Zögling in irgendeinem geringeren oder größeren Abschnitte der Gesangsbildung zu einer gewissen Einsicht und Fertigkeit gebracht hat, so wird es ihm zur Bedingung gemacht, mit Hilfe derselben für diese Stufe Darstellungen: Tonreihen ... zu erfinden. Hierdurch wird der Zögling in das Innere der Musik, in das eigentliche Verständnis derselben eingeführt ... Bei Erfindung derselben ist es wesentliche Bedingung, daß sie von den Zöglingen wirklich in sich gesungen, d.h. empfunden worden seien."6/95)

Zur Selbsttätigkeit gehört also die "Selbsterfindung" als eine Art des Selbstfindens. Es sind "Übungen für die Seelenkräfte". Erfindungen in diesem Sinne stehen an zentraler Stelle in den preußischen Richtlinien. Sie sind der deutlichste Hinweis auf den reformpädagogischen Ansatz.

Im Lehrplan für die höhere Schule heißt es deshalb:

> "Das sicherste Mittel der Erziehung zu innerem Erleben musikalischer Ausdruckweise und musikalischen Geschehens ist die Anregung der Phantasie zu eigenem musikalischen Erfinden."6/96) Der entsprechende Abschnitt in den Volksschulrichtlinien beginnt fast wörtlich.6/97)

Für die Musikpädagogen war es so selbstverständlich wie es für FRÖBEL gewesen war, diese Erfindungsübungen[6/98] in Zusammenhang "rhythmisch-melodischer" Gesangsübungen zu stellen. Offenbar ist das aber ein schwieriges Unterfangen, weil es in den jeweiligen Grenzen eine sichere Hörvorstellung voraussetzt und durch das Lernen die naive kindliche Einstellung zum Singen schon verloren gegangen ist. Man sagte nun der Blockflöte nach, daß sie zum Improvisieren verleitet, weil sie das Kind anregt, sie spielend zu erobern, wie es auch mit seiner Stimme spielt, bis es gelernt hat, sich in einer bestimmten Systematik zu bewegen, die der Blockflöte "eingebohrt" ist. Natürlich, wenn man das Instrument für die Gehörbildung benutzt, die in enger Verbindung zu den Erfindungsübungen steht, bietet sich ohnehin an, das Instrument für alle Phasen zu benutzen: "für das innere Hören" und das "nach Außenstellen" bei der "Selbsterfindung". Ihr Vorteil liegt darin, daß der "Flötenton da (ist), das Kind kann ihn sauber und schön hervorbringen".[6/99] Das Kind kann die Blockflöten-Töne als "didaktische Gabe" vielfältig verwenden:

> "Die kleinen Melodien purzeln nur so hervor, viel hemmungsloser, als wenn das Kind sie hätte singen sollen. Es verbinden sich eben hier gut der außenstehende Klang und der Ausdruckswille zu einer Einheit."6/99)

Daß die Blockflöte zum "Improvisieren und Spielen mit ihr geradezu einlädt", bewies den Musikpädagogen ihre "Dämonie".[6/100] Mit der Blockflöte und ihrer unverstellten, d.h. ihrer einfachen und elementaren Technik, komme das Kind "zum Musizieren aus dem Blut im Gegensatz zum Musizieren aus dem Gehirn".[6/101]

3.3 DIE BLOCKFLÖTE ALS WEGBEREITER ZUM VERSTÄNDNIS DER KUNSTMUSIK

Als die Schulblockflöte immer mehr zum Werkzeug in der Musikerziehung wurde, war (wieder) fest verankert, daß "natürliches und vollendetes Instrument der Musikerziehung" das Volkslied sei.[6/102] Über das Lied sollte das "Musikverstehen" angebahnt werden und ein direkter Weg zur Kunstmusik führen. Zur abendländischen Kunstmusik gehört die Mehrstimmigkeit. In den Richtlinien für höhere Schulenhieß es:

> "Der Vorbereitung auf den mehrstimmigen Gesang dient ... der Kanon und das Singen zu einer selbständig geführten Instrumentalmelodie."6/103) In den Volksschulrichtlinien: "Die Einführung in die Mehrstimmigkeit kann von der Homophonie oder Polyphonie ausgehen: Besondere Pflege ist dem Kanon zu widmen."6/104)

Auf der Blockflöte wurde vor allem das gespielt, was man auch singen kann, das "widerspricht () keineswegs dem Wesen des Instrumentes, das beispielsweise bis zum 16. Jahrhundert immer die gesungene Melodie mitgespielt hat oder nur einfache Begleittöne zu übernehmen hatte."[6/105]

Die Zauberformel auf dem Weg zur Mehrstimmigkeit war eindeutig der Kanon. Sein"Geheimnis" ist, ein- und zugleich mehrstimmig erklingen zu können.[6/106] JÖDE gab einen Zusatzband zum "Musikanten" heraus. "Jöde hat mit seiner Sammlung 'Der Kanon' die große Reichhaltigkeit dieser Form aus acht Jahrhunderten neu erschlossen."[6/107] Wenn die "kunstmäßige Mehrstimmigkeit" die ist, "in der jede Stimme ihr eigenes besonders Leben lebt"[6/108], muß der lineare Kanon der richtige sein. Als erste Imitationsform sollte er dann geradewegs zur Fuge führen. JÖDEs Buch war auch als Abwehr gegen die "homophonen" Kanons gedacht, weil die Teil der mechanischen Gesinnung waren, während der richtige Kanon den Menschen zum Menschsein führen sollte.

Eberhard PREUßNER hielt "Kanon-Spiele" für "die größten Vergnügungen der musikalischen Seele"[6/109]. Der richtige Kanon dokumentiert geradezu das "menschliche selbstlose Sein" in der Gemeinschaft, zu dem das Kind gebildet werden sollte:

> "Der *Kanon* ist eine der geschlossenen Idealformen. Die Kreisbewegung tritt vollendet in Erscheinung ... Der Kanon in seiner vergeistigten Form besitzt bei Bach das Symbol des Gehorsams, des Sich-Einordnens. Für die Erziehung ist der Kanon eine unentbehrliche Form, vom Geselligen bis zum Geistvollen, vom Gemütvollen bis zum Errechneten."6/109)

Besonders die Bewertung des Kanons zeigt, daß der Weg zur Mehrstimmigkeit nicht bloß "sachlogisch", sondern eben "soziologisch und psychologisch", kurz erziehlich gedacht war.

PFANNENSTIEL stellte sich schon ab dem 2. Schuljahr den Einsatz von Kanons zusammen mit Instrumenten vor. Immer mit eingefügt ist die "improvisierte

Mehrstimmigkeit" (Ostinati u.a.), die als Vorstufe galt.[6/110]

Um mehrstimmiges Singen zu erleichtern, wurde die Blockflöte als "ideales" Hilfsmittel herangezogen. Einmal weil sie mit ihrer "objektiven" Tonhöhe die Sänger stützen konnte und weil sie das Auffassen mehrerer Stimmen durch das Instrument erleichterte. Wird ein Kanon von einem Blockflötenkreis realisiert, wie es PFANNENSTIEL[6/111] vorschlug, können die anderen Schüler hörend die Stimmen verfolgen. Der Blockflötenchor ist "durchsichtiger" als ein Kinderchor. In den Richtlinien für die höhere Schule wurde gefordert:

> "Bei allem mehrstimmigen Singen ... ist es wichtig, daß der Schüler nicht nur seinen eigenen Part lebendig gestaltend singt, sondern das mehrstimmige Kunstwerk als Ganzes miterlebt. Hierzu ist notwendig die Sänger ... gelegentlich in einander abwechselnde Hör- und Singgruppen zu teilen."6/112)

Noch 1964 machte U. GÜNTHER auf die Notwendigkeit des Hörens statt einer falsch verstandenen Selbsttätigkeit aufmerksam.[6/113]

Die Veröffentlichungen sprechen dafür, daß am häufigsten die Praxis geübt wurde, eine 2. Stimme von der Blockflöte spielen zu lassen. Dazu WOHNSDORF:

> "Gerade für die Erziehung zum mehrstimmigen Singen ist die Blockflöte von größtem Nutzen. Spielt man auf ihr eine 2. Stimme ... so hebt sich diese (gesungene I.B.) ganz klar von der 2. Stimme ab ... Die Kinder achten nun besonders auf die Blockflöte und damit auch auf die 2. Stimme. Sie lernen so ganz bewußt mehrstimmig hören und die Intervalle sauber auffassen und singen."6/114)

GÜNTHER meinte demgegenüber 1964:

> "Der *Haupt*grund (für "falsches Singen" I.B,) liegt aber darin, daß es ihnen (10 - 12jährigen I.B.) *psychologisch* unmöglich ist, ihre Aufmerksamkeit sowohl auf tonreines Singen als auch auf Erkennen und Verfolgen des musikalischen Prozesses der Mehrstimmigkeit zu lenken."6/115)

Auch Ostinati durch Schüler mitspielen zu lassen, wie PFANNENSTIEL[6/116] vorschlug, hielt GÜNTHER, der sich gegen die Praxis der 60er Jahre wendet, für keinen gangbaren Weg.

Weil aber in der Reformpädagogik verantwortungsvolles Lehren in die Kunst "selbst sich einleben zu lehren" hieß,[6/177] mußte das Selbsttun, das "Aus-sich-Herausstellen" mit der mehr intuitiven Erfahrung von Wiederholung und Veränderung, dem Musizieren aus dem "Blut", als notwendiges Bildungsmittel erscheinen, weshalb ja auch "Musikmachen" besser sein sollte als "Musikhören".

Die "stumme Rezeptivität" war für die Reformpädagogen also kein gangbarer Weg, um zur Mehrstimmigkeit zu kommen.

Die Blockflöte erschien als das ideale Werkzeug:

> "Was ist nun mit der Forderung, das Spiel der Blockflöte müsse möglichst den Zu-gang zur Kunstmusik erschließen? Die Spielliteratur wird sich anfangs auf das Kinder- und Volkslied sowie auf den Volkstanz beschränken. Kleine Sätze großer Meister, die diesem Bereich entsprungen sind, bilden die Brücke zu größeren Formen." (TWITTENHOFF räumte ein, daß die Mehrzahl der Stücke die Altflöte voraussetzt, "die ein Kind vielleicht erst im 12./13. Lebensjahr zu greifen und zu spielen vermag".) "Führt also schon vom Flötenspiel selbst ein gerader Weg zur Kunstmusik, ausgehend von ihrem natürlichen Nährboden, der echten Volksmusik, so hilft noch ein anderer Umstand mit: Die Flöte verbindet sich von Anfang an gern und leicht mit der Singstimme und anderen Instrumenten."6/118)

In TWITTENHOFFs Programm müßte die Flöte zum nicht unerheblichen Teil außerhalb des eigentlichen Unterrichts in die AGs verlegt werden und von da aus auf den allgemeinen Unterricht zurückwirken. Basis und Ausgangspunkt für die erweiterten Aufgaben war aber die Schulflöte:

> "Die kleine und unansehnliche Schulflöte dient bei richtigem Einsatz nicht nur der musikalischen Erziehung des Kindes, sie bildet auch den fruchtbarsten Ausgangspunkt zu anspruchsvolleren Musizierformen und zu echter hausmusikalischer Betätigung."6/119)

4. DER "SELBSTBAU" VON BLOCKFLÖTEN IM ERZIEHUNGSPROZEß DER ARBEITSSCHULE UND DER BEGRIFF DER SELBSTTÄTIGKEIT (BEI KERSCHENSTEINER)

> "Es ist eine der fruchtbarsten indirekten Folgen der 'Arbeitsschulbewegung',den Geist gerade der kunsterzieherischen Bestrebungen vom Rezeptivismus weitgehend gesäubert und mit gesunden Impulsen einer tätigen Selbsterziehung auf dem Gebiet des Ausdrucks bereichert zu haben."6/120)

Die Arbeitsschulbewegung ist diejenige, die mit der Pädagogischen Reformbewegung z.T. gleichgesetzt wird. Jedenfalls ist sie innerhalb des Schulwesens die einflußreichste gewesen, das zeigt sich u.a. darin, daß auf die Arbeitsschule sogar in der Weimarer Verfassung hingewiesen wurde.

Natürlich hatte der Arbeitsschulgedanke und besonders KERSCHENSTEINER, der wohl wichtigste Vertreter, großen Einfluß auch auf die neue Musikerziehung. KERSCHENSTEINER zeigte sich seinerseits an der Musikpädagogik sehr interessiert und schätzte vor allem JÖDE hoch ein. JÖDEs Schrift "Musik und Erziehung" nannte er ein "pädagogisch köstliches Buch".6/121)

Eberhard PREUßNER, einer der engsten Mitarbeiter KESTENBERGs, hat sich über die Arbeitsschule in seinem Buch "Allgemeine Pädagogik und Musikpädagogik" (1929) so ausgedrückt:

> ..."Der Prozeß der Arbeit, der in der Aktivität des Erlebens selbst, in der geistigen Produktivität zentralisiert wurde, umfaßt nicht nur kunstgewerbliches Erarbeiten sondern ebenso die durch die Arbeit erlebte Musik. Der schöpferische Moment, die Aktivität und Spontaneität im Musikleben, alles Begriffe, ohne die die heutige Musikpädagogik nicht mehr denkbar ist, sie verdanken ihre Belebung dem Arbeitsschulgedanken."6/122)

In der Reichsschulkonferenz von 1920 bekannten sich die Mitglieder einstimmig zur Arbeitsschule. Das war allerdings nur möglich, weil sich mit dem Begriff Arbeit sehr unterschiedliche Intentionen verbinden ließen.

KERSCHENSTEINER wollte gegen die "Buchschule" - oder die "Mops-Pudel-Dachs-Pinscher-Schule" wie er sie sarkastisch wegen ihres Stoffpotpourris auch nannte -, die im Schüler nur Material sah, die Erziehungsschule setzen, in der das Kind zur Selbsttätigkeit geführt würde. Er griff damit PESTALOZZIs Volksbildungsidee wieder auf. 1908 nannte er aus Anlaß einer Pestalozzifeier einen Vortrag: "Die Schule der Zukunft im Geiste Pestalozzis". Für die Drucklegung änderte er, um sich besser gegen die Buchschule abzusetzen, den Titel in: "Die Schule der Zukunft eine Arbeitsschule". Nun verbanden zwar alle mit der Arbeitsschule eine Tätigkeit, die das Kind selbst unternimmt, aber viele leiteten daraus eine wieder bloß "mechanische" Konzeption ab. KERSCHENSTEINER sah sich von Mißverständnissen umstellt.

"Zwar fließt die alte Pestalozzische Forderung der Selbsttätigkeit des Kindes noch immer wie Honig von den Lippen der Pädagogen",[6/123] aber die "Verkennung des Begriffes"[6/124] bringt "die Idee der Arbeitsschule notwendig und gründlich in Mißkredit".[6/123] "Es genügt keineswegs, wenn man 'Arbeitsschule' als Schule der Selbsttätigkeit bezeichnet",[6/123] wenn man den Begriff bloß umgangsprachlich verstehe und daraus ableite, daß im Unterricht der Arbeitsschule irgendwelche manuelle Tätigkeiten, und sei es auf Biegen oder Brechen, vorkommen müßten, wie z.B. im Deutschunterricht das "Illustrieren von epischen Gedichten".[6/125]

Nicht "irgendwelche manuelle Tätigkeiten" sind sinnvoll, sondern nur diejenigen "Arbeitsmethoden", die dem Arbeitsgebiet "angepaßt" sind:

> "Wer durch ... dramatische Gestaltung von Dichtungen in gebundener und ungebundener Form die Schüler den Inhalt tiefer erleben und erfassen läßt ... gestalte(t) den Unterrichtsbetrieb nach dem Prinzip der *produktiven* Arbeit"6/126)

Inhalte sollen nicht bloß vermittelt werden, "der Schüler habe Methode!" (Hugo GAUDIG). Wenn man aber die Methode dogmatisch übermitteln muß, weil die Inhalte zur falschen Zeit an das Kind herangetragen würden, was KERSCHENSTEINER GAUDIG vorwarf, dann sei ihm die Buchschule fast lieber (das "Maulbrauchen" PESTALOZZIs tauche dann auf).

Eine zweite unzulängliche Auffassung der Selbsttätigkeit hieß für KERSCHENSTEINER: "Arbeitsschule (ist) eine Schule (), in welcher der Schüler aus seinem Selbst ... heraus ... tätig ist",[6/127] denn das öffne den "Spontaneitätsaposteln" Tür und Tor. Spontaneität als Selbstzweck führe aber zu einem "heillosen Dilettantismus"[6/128]. Aber selbst wenn der Schüler aus "eigensten, innersten Interessen heraus sich Kenntnisse und Fertigkeiten erarbeitet ... ist doch diese Schule keine Arbeitsschule",[6/129] weil sie nicht auf den Endzweck des Menschen gerichtet sei. Spontaneität war für KERSCHENSTEINER nur sinnvoll, wenn auf jeder Stufe des Arbeitens "die *jeweils vorhandene Ausdrucksfähigkeit der ganzen Psyche des Kindes zur präzisen Wiedergabe dessen verlaßt* (wird), *was es spontan, aus eigenem Interesse heraus mit durchdachtem Plan anstrebt*". Die Schule muß "demgemäß in ihren Anforderungen an die Geschicklichkeit, Genauigkeit und Sachlichkeit des Ausdrucks Schritt für Schritt höhere Anforderungen stell(en)".[6/130]

Sowohl die "produktive Arbeit" wie auch die Spontaneität gehören zur Selbsttätigkeit der Arbeitsschule, müssen aber tendenziell auf die "Vollendung" des Menschen zielen. Erst wenn wir die "Schüler in der Selbstprüfung erleben lassen, wie groß ihre Selbsttreue, ihre Sachlichkeit ihrer Arbeit war", wird der "wahre Geist der Arbeitsschule"[6/131] deutlich, d.h. wird erst "Bildung" erreicht. Die "Selbstprüfung" ist die Zauberformel, um die wahre Selbsttätigkeit zu erreichen, denn sie ist die Probe auf die sachliche Einstellung. Diese Einstellung ist immer heterozentrisch, weil das Subjekt "im Dienst" an der "objektiven" Sache aufgeht. Deshalb fand KERSCHENSTEINER die dritte Unzulänglichkeit in der Definition Aloys FISCHERs, in der er Selbsttätigkeit als "Tun des Selbst, aus ihm, für es" begründet hatte, denn "der Satz hat immer nur den Sinn einer *unvermeidlichen* Rückwirkung alles Tun auf den Selbsttätigen".[6/132] Das "für es" in der FISCHERschen Definition könne (oder müsse) gar zu leicht im "egozentrischen Sinne" aufgefaßt werden. Nur dann könne ein Werk "das Wesen des Menschen ausdrücken"[6/133], wenn es aus heterozentrischem Verhalten beim sachlichen Handeln entstanden sei. Nur wenn bei einer Arbeit eine Steigerung der sachlichen Einstellung des Zöglings vorliege, könne man von einem Bildungsakt sprechen, weil das auf die Grundeinstellung des ganzen Selbst Wirkung habe und nicht bloß auf irgendwelche Teilfunktionen. Wesentliche Erziehungsmittel der Arbeitsschule seien deshalb solche, die Selbstprüfung zulassen, daraus folgt, daß sie dem Ent-

wicklungsstand des Schülers entsprechen müssen. Damit es zu der angestrebten Bildung komme, müsse es der Pädagogik darum gehen,"mit einem Schlage seine (des Kindes I.B.) ganze Persönlichkeit in die Hand (zu bekommen)".6/134) Das gelinge aber nur, wenn man vom Kinde ausgehe, also von seinem Interesse,und das sei das "praktische Interesse".

> "Erst aus seinem zuerst vorhandenen Interesse heraus wird das Kind in Wahrheit 'selbsttätig' und damit in seiner Totalität 'selbstbildend'. Das Kind muß '*aus seinem Selbst*' zur Tätigkeit genötigt (werden). Damit erst tritt der ganze Mensch mit seinen Empfindungen, Vorstellen, Denken, mit all seinen Gefühlen, Trieben und Willensakten in die Tätigkeit ein .... Sobald aber einmal die 'Selbsttätigkeit' aus dem innersten Bedürfnis nach Erzeugung eines Objektes entsprungen ist, dann ergreift sie alles, was mit der Erzeugung notwendig verbunden werden kann, Rechnen, Zeichnen ... mit der gleichen Wucht der nach Erfüllung des Bedürfnisses drängenden Seele".6/135)

Das bürgerliche Menschsein ist an die Askese gebunden. Denn die "Bedürfnisse der Seele" erfüllen sich in der "Sachlichkeit". Das "Selbst" muß sich heterozentrisch, also für sich und die Gemeinschaft "befleißigen, üben, ausbilden" (das bedeutet das griechische Wort)

> "die Askese, welche mein (KERSCHENSTEINERs) Begriff der pädagogischen Arbeit (gemeint ist Arbeit als Bildungsbegriff I.B.) enthält ist eine Askese oder unablässige, mit vierlerlei Entsagung verbundene Übung im Interesse der Sachlichkeit, das heißt (in ihrer höchsten Vollendung) der Sittlichkeit oder (nach meiner Fassung des Bildungsbegriffes) der *individuell organisierten Wertgestalt.*"6/136)

Der "methodische" Bildungsbegriff geht in dem Bildungsbegriff der Arbeit auf, der nach dem Verständnis KERSCHENSTEINERs aus dem Menschsein sich notwendig ergibt. Der Mensch in seiner höchsten Vollendung ist ein "schöner", d.h. tätiger, selbstloser Mensch.

Natürlich stellt man sich vor, daß in einer Arbeitsschule es verhältnismäßig naheliegt, Instrumente - und nicht nur Blockflöten - selbst zu "basteln".

Der zentrale Begriff der Selbsttätigkeit schränkte aber das Basteln im Musikunterricht eher ein. Die erste Frage wäre immer, welchen Bildungswert hat das "Basteln" im stufenmäßigen "lückenlosen" Aufbau. PFEIFFER und NAGEL hatten

nach diesem Prinzip ihre strenge Gesangbildungslehre "nach dem Gang der Natur" aufgebaut und dabei versucht, das Prinzip der Anschauung mit zu befolgen. Weil sie das Hörbare mit der Notenschrift gleichsetzten, verkam das Wort Anschauung in seiner Bedeutung zum Optischen. Elementar war, was einfach aussah,[6/137] (und das je mehr Pädagogen die Schule bearbeiteten). Lieder wurden Mittel zum Zwecke und notfalls dem Lehrgang angepaßt.

> Nicht unähnlich wie beim Notenlehrgang ging es beim Erlernen der Schrift. Die SÜTTERLINschrift besteht bekanntlich aus zusammengesetzten Elementen, das i ist als Grundzeichen am einfachsten, also lernten die I-Männchen zuerst das *i*, dann das *n*, dann das *m*, usw.Die Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem ging - wie in der Musik- völlig verloren. Die Unsinnigkeit einer solchen Elementarlehre trifft genau das i-Gedicht von SCHWITTERS. Es besteht nur aus dem i in SÜTTERLINschrift und dem Merkvers für I-Männchen: "Rauf, runter, rauf, Pünktchen drauf."

In der pädagogischen Reformbewegung (eigentlich der zweiten) wurde von den musikbewegten Pädagogen das Optische in der Musik als Anschauung ausgeklammert. (Allerdings wirkte weiter die Gleichsetzung mit der Notation nach.) Musik ist etwas Hörbares, das von Innen heraus schwingt, also mußte sich darauf die Anschauung richten. Das Problem war: Wie läßt sich ein derartiger Stoff, der in der Zeit fließt, überhaupt anschaulich machen. Die Lösung hieß: *Inneres Erleben*. Eine strömende Melodie mußte in seiner Spannung und Entspannung als Bewegung sinnlich (und nicht optisch) *erfahren* werden, dann *ist* sie anschaulich.

Die Musikpädagogen hatten damit den Kern der Anschauung getroffen, aber die Notwendigkeit, auch das Werkzeug, also die Musikinstrumente zur Anschauung zu bringen, ausgeklammert. Das Anschauliche, Gegenständliche der Musik war z.B. auch für KERSCHENSTEINER keineswegs das Instrument, sondern:"die musikalische Bewegung (der tönend bewegten Form), sie ist das *gegenständliche* Symbol dieser Gemütsbewegungen, die inneres *Ausdrucksbedürfnis* sein müssen".[6/138] Bildungswert liegt im "Sinn der Musik".

"Das schaffende Kind in der Musik" (JÖDE) schaffte aus Tönen, Tonfolgen und Melodien. Der Arbeitsunterricht wurde also nicht in Beziehung gebracht mit dem Selbstbau von Instrumenten, wohlgemerkt stand man ihm nicht negativ gegenüber. Man hat seinen Bildungswert aber als vergleichsweise unbedeutend ange-

sehen. Die Erklärung liegt viel weniger in der "Abseitsstellung des Instruments" (GÜNTHER)-Instrumente kommen bei Erfindungsübungen oder der Elementarlehre bei JÖDE überhaupt nicht vor - als vielmehr darin, das Selbsttätigkeit des "schaffenden Kindes" auf das Hörbare, die Musik selbst (bzw. ihre Elemente und ihre elementaren Formen) bezogen blieb. Die Musik war das Bildungsgut und hatte Bildungswert und nicht die Sprechorgane (abgesehen von der Stimme), die Mittel also, mit denen man Musik hervorbringen kann.

Im Bildungsbegriff der Arbeit und im Begriff der Selbsttätigkeit ist kein greifbarer Gegenstand - etwa ein Instrument - und keine manuelle Tätigkeit - etwa im Instrumentenbasteln - gefordert. Für die Musik scheint nach KERSCHENSTEINERs Definition das Instrumentenbasteln auf den ersten Blick sogar als sinnwidrig, weil der sichtbare Gegenstand nicht unmittelbar die "Saite der Seele" zum Mitschwingen veranlaßt, sondern vor dem Kind als etwas Äußerliches steht.

KERSCHENSTEINER hielt die "Basteltätigkeit" zwar für eine dem Schulkind besonders naheliegende. Vor allem, weil bei "physischen" Gegenständen die Selbstprüfung relativ leicht ist. Aber nur wenn die Tätigkeit in der "Natur der Seele des Kindes" liegt, ist sie anschaulich. Sie liefert ein Bildungselement, wenn mit ihr der Wunsch nach Selbstprüfung, nach "Vollendung" - nach Sachlichkeit - verknüpft ist:

> "Bildungswert hat jede Arbeit, die in ihren objektiven Gestaltungen der Vollendungstendenz gehorcht und damit in stetem Selbstprüfungsvollzug immer mehr zur sachlichen Einstellung zu führen imstande ist."6/139)

TWITTENHOFF argumentierte in seiner Sicht über den Bildungswert des Instrumentenbastelns ganz im Sinne KERSCHENSTEINERs, wenn er schrieb:

> "Wie kaum bei einem anderen im Basteln hergestellten Gegenstand läßt sich am fertigen Klangwerkzeug Sauberkeit und ordentliche Ausführung der Arbeit prüfen. Denn jede Nachlässigkeit oder Unachtsamkeit im Bau beeinträchtigt unmittelbar den Klang des Instruments. Das klangliche Ergebnis ist der beste Prüfstein für die Güte der Arbeit. Somit erhält der Klangsinn als Kontrollorgan eine besondere Bedeutung und seine Schulung ist gleichzeitig Voraussetzung und Ergebnis eines fruchtbaren Bastelns. Bei einem fertiggekauften Instrument läßt sich zwar der Klang mannig-

> fach modulieren, ist im wesentlichen aber festgelegt; beim Basteln dagegen hängt er ganz von Arbeit und Absicht des Bastlers selbst ab."6/140) Er hat diesen Bildungswert aber nur in dem Selbstbau der Blockflöte gesehen.

Zunächst soll jetzt gezeigt werden, aus welchem Anlaß und zu welchem Zweck Blockflöten gebaut wurden.

Den Anstoß zum Blockflötenbau gab vorrangig weniger die Frage nach der Selbsttätigkeit, als vielmehr die schlechte finanzielle Lage. Der Wunsch, dieses vielgelobte Instrument im eigenen Unterricht zu gebrauchen, ließ sich vor allem in Volksschulen kaum anders erfüllen.[6/141)]

KÖHLER berichtete beispielsweise:

> "Wie viele andere beschloß auch ich, die Blockflöte im Musikunterricht zu verwenden. Der Anschaffungspreis, der den meisten Eltern der Kinder meiner Volksschulklasse nicht erschwinglich war, machte mir die Ausführung dieses Vorhabens unmöglich. Da hörte ich vom Selbstbau von Blockflöten aus Bambusrohr."6/142)

Von H. SCHUMANN erschien die erste Abhandlung über Blockflötenbau, als Nr. 2 der Kreisdrucke.[6/143)] 1952 berichtete er, wie er zu dem Bau der Blockflöten kam:

> "Fritz JÖDE war es, der mich anregte, für die Jugend einfache Flöten aus einem billigen aber brauchbaren Werkstoff zu bauen. Wir kamen dabei auf das Bambusrohr, das wegen seiner Härte und Festigkeit für diesen Zweck geradezu ideal ist."6/144)

SCHUMANN baute c"-Flöten mit acht Grifflöchern in deutscher Griffweise. Das Ausgangsmaterial Bambus ergibt eine nahezu zylindrische Bohrung, was aber nicht als Nachteil gesehen wurde, zumal man bei ihr, bei der deutschen Griffweise, das fis der ersten Oktave reiner bekommt als bei handelsüblichen Blockflöten. Das gewachsene Rohr macht natürlich genaue Abstimmung durch das Hören nötig. Die erste Oktave bis zur None ist kein besonderes Problem.

> In Heft 11 der Päd. Warte (Juni 1935) wurde eine Bauanweisung für die Bambusflöte mit genauen Maßangaben über die Abstände der Seitenlöcher bei Rohren mit 2 lichten Weiten und 2 Längen gegeben . Das suggeriert eine problemlose Stimmbarkeit, die nicht gegeben ist.

In seiner Schrift von 1952 äußerte sich SCHUMANN über die "Herstellung von Vorformen der Schulflöte" (S. 24 f.). Das ist

1. die Dreiklangflöte f" (damit die Flöte für Kinder nicht zu lang wird und die Löcher nicht zu groß werden),

2. die Pentatonflöte, "die dem kindlichen Tonraum angepaßt ist .... die neben den Löchern für Terz und Quinte zwei weitere für Sekunde, also g" und Sexte, also d" enthält",

3. die Vortonikaflöte "bringt neben Grundton, Quarte und Quinte, also b und c, womit wir die Töne einer sogenannten kindlichen 'Vortonika' erhalten."

SCHUMANN schlug vor, bei einer "normalen" c"-Schulflöte die entsprechenden Löcher "mit einem Korkstückchen oder Wachs zu verstopfen, bis die Fingerfertigkeit des Kindes gewachsen ist . So wird dann nach und nach die Flöte mit dem Zunehmen des musikalischen Raumes erweitert bis das Kind soweit ist, eine Blockflöte mit richtiger Tonleiter zu spielen."[6/145)]

Der Vorschlag, den SCHUMANN machte, Flöten so anzubieten, daß sie dem Lehrgang entsprechen, wird heute noch von den Waldorfschulen des In- und Auslandes gepflegt. Dieser Praxis liegt die These Rudolf STEINERs zugrunde, daß Kinder bis etwa zum 9. Lebensjahr noch kein ausgeprägtes Dur-Moll-Verständnis haben. 6/146) Erst wenn dieses entwickelt ist, wird den Kindern eine Blockflöte mit konischer Bohrung und barocker Griffweise geboten. Die "Vorformen" sind zylindrisch gebohrt. Sie brauchen nicht den geformten und gestoßenen Ansatz (auf dü o.ä.) und wesentlich weniger Atemstütze. Ein Blockflötenspieler überbläst diese Instrumente sehr leicht. Sie stehen mit dem natürlichen Atemfluß in direkterer Verbindung als die Blockflöte. Die fließende Bewegung (wie sie ORFF gefordert hatte), eine Melodie als innere Atembewegung, steht damit in unmittelbarem Zusammenhang. Sie erfüllen also das, was die musikalische Jugendbewegung das "auf einem Atem tragen" nannte. "Der Spannungsverlauf eines strömenden Motivs" wird nicht durch den Ansatz unterbrochen. Die Anzahl der Seitenlöcher macht den linearen Aufbau möglich. Die Grifflöcher sind auf abgeflachten Flächen gebohrt, die optisch sanften Wellenbewegungen gleichen. Sie sind so gesetzt, daß die Fingerstellungen auf die jeweils "mehrtönigen" neuen Instrumente vorbereiten. Auch Gabelgriffe werden auf diese Weise eingeplant, indem nämlich Finger der rechten und linken Hand liegen bleiben, obwohl sie keine Löcher decken. Auf diese Weise

> wird einer der Nachteile der deutschen Griffweise ausgeschlossen. Diese WALDORF-Flöten oder Choroi-Flöten, wie sie der schwedische Hersteller nennt, entsprechen in der Formgebung genau dem organischen Funktionalitätsprinzip. Daß Kinder ihre Instrumente selbst bauen, wird in diesem Stadium der Unterweisung abgelehnt.

Es ist naheliegend nicht erst nach, sondern schon während des Baus, das Instrument didaktisch zu nutzen. So macht KÖHLER[6/147)] gleich eine Gehörbildung, wenn er mit Grundschulkindern Blockflöten in d" mit sechs Grifflöchern baute.

> "Zu dieser Wahl bestimmte mich die Berücksichtigung der allgemeinen Stimmlage, die Möglichkeit der Einführung der To-(gleich D)-Dur-Tonart und verbunden mit dem Bau der Flöte das Hineinleben der Kinder in die Notenschrift."6/148)

KÖHLER ging entsprechend seinem Lehrgang so vor, daß er die Blockflöte nicht "auf einen Sitz" fertigmachen ließ , sondern sukzessiv, also beim Bau von der Eintonflöte zur Zweitonflöte fortschritt, bis der entsprechende musiktheoretische Teil saß. Nach Ablauf eines Jahres war die Blockflöte mit sechs Grifflöchern fertig, und "Dreiklang, Auftakt , ganze Noten, punktierte Halbe- und Viertelnote waren zu neu erworbenen Kenntnissen geworden".[6/149)] Kanonblasen und Singen kamen hinzu.

> "Erfreulich war, wie durch Flöten der Musikunterricht belebt und die Stimmbildung durch die erforderliche Rücksichtnahme auf den Flötenton durch sein Vorbild beeinflußt und die Notenschrift schnell beherrscht wurde."6/150)

Für die damalige Zeit beachtlich ist, daß KÖHLER diese Blockflöten mit einer Mädchenklasse im 4. Schuljahr gebaut hat.

Im selben Bericht beschreibt er die Arbeit in einem 5. Schuljahr mit einer erweiterten d-Flöte, das ist die Flöte mit acht Löchern (sieben Grifflöcher und ein Überblasloch).

> "Die Kinder erkannten ohne weiteres die Notwendigkeit des Beherrschens der Note, ihres Systems und des gesamten musiktechnischen Rüstzeugs. Sie empfanden dieses als eine Selbstverständlichkeit. Hinzu kam das Erlebnis des selbstgeschaffenen Tones, eine gründliche Kenntnis des Instrumentes, Liebe zu ihm und Lust zum Singen und Musizieren. Die Pflege des musikalischen Gehörs, der Stimmbildung und Tongebung kann kaum gründlicher erfolgen."6/151)

Die Bedeutung des Unterrichtsmittels Blockflöte verlagerte sich also schon in den Instrumentenbau. Bei TWITTENHOFF wird das besonders deutlich. Im Rahmen des ORFF-Schulwerkes hob er den "Selbstbau von Blockflöten" hervor, mit dem er den gesetzmäßigen Aufbau unseres Tonsystems[6/152)] veranschaulichen wollte.

> Denn "hier wird ein Tonintervall wirklich zum Erlebnis des räumlichen Abstandes etwa 2er Grifflöcher, deren geringste Verschiebung oder Änderung bereits das Intervall verändert. Das Verhältnis des Diskant zum Alt oder Tenor wird äußerlich sichtbar in den verschiedenen Größen der Flöten."6/153)

Nun gibt es für die Anschauung der Intervalle kaum ein ungeeigneteres Objekt als ein Holzblasinstrument, weil die schwingende Luftsäule eben gerade nicht anschaulich ist. Die Lösung der auftretenden Fragen kann der Schüler nicht, wie es die Anschauung verlangt, selbst finden. Die Weite des Bambusrohrs bestimmt den Abstand der Grifflöcher, aber warum sind die Löcher nicht in genau gleichem Abstand? Was bewirkt die umgekehrt konische Bohrung der echten Blockflöte im Vergleich zum zylindrischen Bambus? Warum klingt die gleich lange Klarinette eine Oktave tiefer? Wieso ist die Größe der Löcher bei den gekauften Schulflöten und bei Gefäßflöten - der als Kinderinstrument weit verbreiteten Okarina - entscheidend.

Beim Xylophon ließe sich der Zusammenhang zwischen der Länge der gleich dicken Stäbe und den Tonhöhen schon besser sichtbar machen, aber TWITTENHOFF erwähnt in seinen Ausführungen das Xylophon nicht besonders, obwohl sie im Zusammenhang mit der elementaren Musikübung ORFFs stehen. Warum wurde nicht, wo man doch sonst die Musikgeschichte gern bemühte, ein Saiteninstrument - z.B. das Schulinstrument der Antike, das Monochord oder die Kithara gebaut? An Saiteninstrumenten kann man das Prinzip der Tonhöhenveränderung durch Oktavteilungen, Saitenverkürzungen direkt anschaulich machen. Bei Blechblasinstrumenten kommen wenigstens die Naturtöne zum Tragen

(die durch Lippen-und Luftspannung erfühlt werden können), bei Verlängerung des Rohrs treten andere Grundtöne auf. Holzblasinstrumente richten sich aber nach Intervallen durch Verkürzung der Luftsäule und überblasen dann meist in die Oktave (bei der Klarinette in die Duodezime).

Besser wäre schon eine Panflöte. SACHS nennt sie das erste Blasinstrument mit systematischer Tonhöhe. Dieses Instrument hat jedoch für die Musikpädagogik damals keine Rolle gespielt. Man kann über die Gründe nur Vermutungen anstellen. Möglich ist, daß der Umstand,für jede Tonhöhe ein anderes Rohr benutzen zu müssen, nicht organisch erschien. Außerdem ist der Ansatz relativ schwierig.

Wenn TWITTENHOFF ausgerechnet die Blockflöte vorschlug, so steht das eindeutig mit dem ethischen Wert des Blockflötenspiels in Verbindung. Es ging nicht nur einfach um Gehörbildung während des Bastelns, sondern um "lebendige Gehörbildung" in einer "gelebten Einheit von Kind und Musik", "weil das Erlebnis selbst gestaltetes, nicht formloses Leben ist".6/154) Nicht die Anschauung im Sinne von sehen, fühlen, riechen oder hören war gemeint, sondern die Erlebnisqualität,die den Zögling ganzheitlich erfassen und damit bilden sollte. Durch selbsttätige Anschauung sollte der Mensch einen "inneren Selbstvorrat" erwerben. PESTALOZZI meinte: "Indem sie den Resultaten unserer Anschauung in uns selbst eine freie Existenz verschaffen, (kommen wir) der moralischen Selbstwirkung auf unsere Bildung näher ." 6/155)

In den Berichten über Blockflötenbau ist als Fazit der Arbeit vom "Erlebnis des selbstgeschaffenen Tones" zu lesen:

> "Bleibender Besitz wurde die Anspruchslosigkeit und Selbstverständlichkeit des Tones und des Musizierens. Der Impuls zur Erarbeitung von Kenntnissen ging immer wieder von den Kindern aus. Er lag in der Arbeit begründet. Der Umgang mit dem Instrument bildete einen fortwährenden Anreiz zum Selbstfinden und Erfinden. Die Grundlage wurde geschaffen für eigenes Musizieren und richtiges Musikhören."6/156)

Offenbar war hier Selbsttätigkeit im Sinne KERSCHENSTEINERs erfüllt, weil sie aus dem innersten Bedürfnis nach Erzeugung eines Objektes mit unbedingt geltendem Wert entsprang. Deshalb war auch ORFF der Ansicht, daß das Instrumentenbasteln wichtiger Bestandteil der Laienmusik sein müsse:

> "Die Ganzheit seines Seins (des Laien I.B.) und seiner Sinne verlangt auch die materialgerechte Einheit seiner Anschauung aus Klang-, Form- und Formung."6/157)

Durch das Basteln der Blockflöte sollte in der höchsten Vollendung erreicht werden, daß der Erbauer und Spieler und sein Instrument in das gegenständliche Symbol der inneren Gemütsbewegungen aufgehen sollte. Das Instrument ist zum Zeichen der "unlösbaren Einheit aller Lebensbezüge" geworden. Der Klang des selbstgebauten Instrumentes ist ihm eingepflanzt, er ist asketisch, sachlich - objektiv, wie die Arbeit daran sich durch stete Selbstprüfung vollendet hat.

Nun kann man nicht jedes Instrument basteln, sondern muß die "jeweils vorhandene Ausdruckfähigkeit der ganzen Psyche des Kindes" (KERSCHENSTEINER) berücksichtigen, denn, so PESTALOZZI: "Der Mittelpunkt aller Anschauungen bist du selbst".[6/158)] Man sah darauf, welche Instrumente Kinder (d. h. Jungen) von sich aus bastelten. Die Weideflöten lagen ihrer Anschauung danach besonders nahe. Weil alles,was den Menschen zum Menschsein führt,aus dem Singen erwächst, mußte auch das selbstgebaute Instrument die Melodie aus der inneren Bewegung erlebbar machen. Singen und,wegen seiner engen Beziehung zum Singen,das Blasen, werden zum Grundaxiom der elementaren Melodie. Die Blockflöte und die kindlichen Weidepfeifen wurden damit Träger der Anschauung für den "innersten Kreis".

Die Blockflöte wurde durch den Selbstbau für den Spieler so direkt, wie es vorher nur seine Stimme war.

5. "STUFENWEISER AUFBAU" DES ELEMENTARINSTRUMENTARIUMS - DAS INSTRUMENT FÜR ALLE ALS VORINSTRUMENT

Der Elementarlehrgang mußte sich auch auf die Instrumente selbst erstrecken. Das Instrument sollte der Natur des Kindes nahe sein, damit es ihm möglich wäre,"dem Instrument sein Wesen abzutasten und abzuhorchen".[6/159)]

In der "Lernschule" war die Geige Schulinstrument gewesen. Die Kinder bekamen dieses Instrument nicht in die Hand.

Als kompliziertes Kunstinstrument widersprach jetzt die Geige der Forderung nach Selbsttätigkeit und dem Prinzip der Anschauung, zumindest für den Anfang; "Die Geige, die noch immer das nächstliegende scheint, sollte gerade im 1. Schuljahr zurücktreten hinter ein Blas-instrument".[6/160]

> "Das Blasinstrument liegt dem Impuls des Kindes von Natur näher als das Streichinstrument. Der naturverbundene Hirtenknabe schnitzt und bastelt sich eine Rohrflöte, nicht ein Saiteninstrument ... Dem Kind ist eben überhaupt das Blasinstrument am nächsten. Das kleine Kind steckt alles in den Mund, und wenn es größer ist, bläst es in die hohle Hand hinein, in dem natürlichen Instinkt, seinen eigenen Atem für ein allerprimitivstes Rohr, in das es hineinbläst, auszuwerten. Die zum Rohr gekrümmte Hand wird eines Tages durch die Gießkanne ersetzt, in die hineingeblasen wird und schließlich durch irgendeine Flöte. So findet das Kind auf natürliche Weise den Weg vom eigenen Atem und von der Stimme zum Instrument.
> Besonders deutlich ist das Bedürfnis, vom eigenen Atem zum Instrument zu kommen."6/161)

Das natürlichste aller Instrumente, das 1. Erziehungsmittel,war für PESTALOZZI der "Schall" der eigenen Stimme. Sie ist körpereigen. Mit der Stimme erprobt das Kind seine Kraft, wenn es zum Instrument greift, dann - nach Meinung der Reformpädagogen - nur,um "den Klang seiner eigenen Stimme durch Hineinblasen in Hohlkörper (Tassen, Töpfe, Trichter usw.) zu verändern".[6/162)]

5.1 KINDERINSTRUMENTE (VORSCHULE)

Nicht nur die Pädagogen hatten das Kind entdeckt, sondern auch die Industrie, die mit ihren "Kinderinstrumenten" auf eine Marktlücke stieß. Die Musikpädagogen waren an dieser Entwicklung, wenn auch unfreiwillig, durch ihre Instrumentenabstinenz mitbeteiligt. Nun sah man sich mit massenhaft vertriebenen,völlig "unpädagogischen" Instrumenten konfrontiert. Dazu zählten neben der Mundharmonika diejenigen Instrumente, die auf gleiche Art funktionierten. Trompetenventile und Klarinettenklappen hatten entgegen ihrer Bestimmung bei den Vorbildern die Funktion,den Luftstrom auf bestimmte Metallplättchen zu lenken - ähnlich wie es bei der Melodika geschieht.

> "Unübersehbar ist die Zahl dieser Instrumentennachahmungen, die als ausgeklügelte Erfindungen mit einem echten Musikinstrument nichts mehr gemeinsam haben als die äußere Form. Die Tonerzeugung ist nicht organisch, d.h. durch Form und Material bedingt, sondern infolge eingebauter Metallzungen mechanisch. Auch die durch das Prinzip der Druck- und Saugluft bedingten Atemfunktionen beim Spielen solcher Instrumente stehen nicht in Einklang mit einer organischen Tonerzeugung."6/164)

Ähnlich ablehnend stand man der Blechflöte gegenüber, auf die solche Vorwürfe eigentlich nicht treffen konnten.

Hier war es unorganisches Material: "Es gibt primitivste schreiende und quäkende Flöten, lang und quer geblasen, meist aus wertlosestem Material, aus Blech".[6/165)] Der Verwendungszusammenhang als "Lumpensammlerinstrument" dürfte sein übriges getan haben. Weniger aufreizend für die Pädagogen waren die Blasinstrumente mit Tierstimmen wie "Wachtel, Kuckuck und Nachtigall". Außer den Saiteninstrumenten fehlte auf dem Markt keine Gruppe. Besonders beliebt war die inzwischen zu literarischem Weltruhm gelangte Blechtrommel, die man wenigstens im Musikalienhandel kaufen sollte, weil die reinen Spielsachen doch einen allzu "dürftigen Klang" hätten. GRÜGER warnte vor den "Millionen Kinderglockenspielen, den Eisenplättchen und Schalenglockenspielen und den Eisenplättchenklavieren mit den aufgemalten schwarzen Tasten", weil "alle vollkommen verstimmt sind ... Auch das oft für ein ideales Kinderinstrument gehaltene, rein abgestimmte Stahlplattenklavier (Orchesterglockenspiel) wird nicht das Kinderinstrument der Zukunft

sein, da der Klang der Stahlplatten seiner aufdringlichen Starrheit wegen auf die Dauer unerträglich ist."[6/166]

Auch ORFF wollte Metallophon und Glockenspiel nur "sehr vorsichtig" einsetzen. (Wie man weiß, hat das Glockenspiel eine andere Entwicklung genommen als hier vorausgesagt).

Man braucht wenig Phantasie,um sich auszumalen, wie Verlage und Komponisten[6/167] auf die massenhafte Verbreitung von Kinderinstrumenten reagierten.

> "An der Schöpfung einer Kinderinstrumentalmusik sind bisher vorwiegend Salonkomponisten tätig gewesen. Da gibt es eine Reihe kitschigster Machwerke: eine "Kinderkriegssymphonie", eine Idylle "Am Mühlbach", eine "Musikreise durch Europa", eine "Heitere Schlittenpartie". Zur Ausführung dieser Kompositionen sind außer den mechanischen Spielzeuginstrumenten noch viele kostspielige, akustische Scherzartikel nötig, wie Pferdegetrappel, klingende Sporen, Schlittengeräusche, Schmiede im Wald und Knallbüchse."6/168)

Was man schon in den Mundharmonikaorchestern als Volksverbildung und schlimmste Abirrung ablehnte, das mußte besonders für wehrlose Kinder gelten, die schamlos auf "artistische Mätzchen dressiert" wurden.[6/169)]

Derartiger Drill zur mechanischen Musik konnte natürlich nicht zur Selbsttätigkeit führen. Man versuchte nun,der Spielwarenindustrie erziehliche Instrumente entgegenzuhalten. Dabei war man naiv genug zu glauben, daß durch richtige, d.h. organische Instrumente und organische Kindermusik dem verderblichen Einfluß Einhalt geboten werden konnte. In der gesamten Reformpädagogik war man von diesem Gedanken durchseelt, durch Erziehung den"gesunkenen Weltteil" (PESTALOZZI) zu bessern, wenn man bei den unschuldigen Kindern beginne. Kinderinstrumente mußten ihren Part dazu leisten. Sie sollten produktives Spiel anregen und so von sich aus wenigstens mithelfend die seelische Entwicklung positiv leiten zum Bedürfnis der Selbsttätigkeit und damit zur Sittlichkeit. Für die Anschauung mußte das Instrument in allem: in Form, Material, Spielweise und Klang so naiv sein wie die Phase des Kindes:

> "Man gehe also nicht von einem Klangideal aus, sondern von dem anspruchslosen, primitiven Ton des Kinderinstrumentes ... Das Kind wächst aus diesem Ton, der wie ein unwissendes Hälmchen aus der Erde keimt, ganz von selber hinaus in jenes seelische Erleben der Musik ... Das Kinderinstrument soll den Musiziertrieb lösen und fördern."6/170)

Der Umgang mit Instrumenten mußte gemäß dem "lückenlosen" Stufengang genau gerichtet und dosiert sein. Die Ableitung für den Lehrgang erfolgte aus Musik(instrumenten)geschichte und ethnografischer Forschung. C. SACHS lieferte in "Geist und Werden der Musikinstrumente" das pädagogische Grundlagenbuch. GRÜGER sortierte die Instrumente nach ihrer musikalischen Funktion. "Die Einteilung in Streich-, Blas- und Schlaginstrumente kommt hier, genau wie bei Musikinstrumenten der Naturvölker, nicht in Betracht."6/171)

GRÜGER gliederte seine Kinderinstrumente funktional und hierarchisch:

Melodieinstrumente	:	Singerohr, Mirliton
Motivinstrumente	:	Motivische Panflöte Motivisches Holzschlagspiel
Borduninstrumente	:	Eintonflöte, Eintonvioline, Bordunlaute
Rhythmische Instrumente	:	Holztrommeln, Tamburin, Becken, Gong (Tamtam), Triangel
Geräuschinstrumente	:	Waldteufel, Knarre
Tierstimmen	:	Wachtel, Kuckuck, Nachtigall 6/172)

Was Grüger für den musikalischen Anfang hielt, zeigt sich in der Auswahl und der didaktischen Verwendung besonders von Melodie-, Motiv- und Borduninstrumenten

5.1.1. MELODIEINSTRUMENTE

Das erste Instrument ist das *Singerohr:*

> "wenn das Kind instinktiv seine Hände wie einen Schalltrichter an den Mund legt, um lauter rufen zu können, so entdeckt es dabei gleichzeitig den verändernden, schallenden Klang seiner Stimme. Wenn es nun jetzt seine beiden Hände mit einem zusammengerollten Stück Papier vertauscht ... so hat es den ersten

> Akt der Geburt eines Instrumentes aus dem menschlichen Organismus vollzogen. In solcher Weise offenbart sich in seinem musikalischem Spiel eine Wiederholung des Menschheitsweges."

Dasselbe wie das kleine Kind, schreibt GRÜGER weiter, hätte der Mensch der Urzeit getan:

> "Die so durch die Hände geschaffene Verlängerung des Aufsatzrohres des menschlichen Stimmorgans fand in der Steinzeit ihre entwicklungsgemäße Ablösung in den Holz- und Rohrtuben, ... in die man hineinsang. Ein solches *Singerohr* ist auch zugleich das einfachste Kinderinstrument, weil es noch ganz unmittelbar mit dem Stimmorgan verbunden ist."6/173)

Bei GRÜGERs zweitem Melodieinstrument, dem Mirliton, ist "der Zusammenhang mit dem menschlichen Stimmorgan noch ebenso unmittelbar wie beim Singerohr, da die Töne nicht durch Hineinblasen, sondern durch Hineinsingen erzeugt werden".[6/174)] Freilich wird die Stimme nicht nur verstärkt, sondern in ihrem Klang verändert.

Singerohr und Mirliton (beide Instrumente empfiehlt GRÜGER übrigens von den Kindern selbst bauen zu lassen) sind für den Autor deshalb Kinder-Melodieinstrumente, weil das Kind auf diesen Instrumenten nur singend spielen kann. Es sind noch keine "selbsttätigen Schallwerkzeuge" (es soll nicht verschwiegen werden, daß das auch einen praktischen Nutzen hat; man kann auf dem Mirliton singen, ohne vorher komplizierte Griffe gelernt zu haben).

5.1.2 MOTIV- UND BORDUNINSTRUMENTE

Anders ist das bei der *Panflöte*. Ihre "zusammengefügten, grifflochlosen Eintonflöten (stellen) bereits einen großen Fortschritt in der Entwicklung der Blasinstrumente dar".[6/175)] Fügt man eine Anzahl von "Eintonflöten" zusammen, läßt sich ein Motiv spielen. Das zweite vorgeschlagene Motivinstrument ist ein Xylophon[6/176)] - auch hier wieder die Empfehlung, es selbst zu bauen - mit der Reflexion auf die Naturvölker, die "seit Urzeiten als Klangkörper verschieden große Hölzer benutzen, die sie quer über ihre Schenkel legen".[6/177)]

"In der Verwendung dieser Klanghölzer in der Kindermusik greifen wir auf die Urform des Xylophons zurück, indem wir das Kind zuerst mit einem Holz, dann mit zwei oder mehreren Hölzern ein Motiv spielen lassen. Als Motive werden, wie bei der motivischen Panflöte, nur Ausschnitte aus der pentatonischen Skala und einzelne Intervallschritte oder -sprünge in Frage kommen, die in ständiger Wiederkehr in Form des Ostinato der Begleitung dienen. Das Kind legt dann die Hölzer, die es schlagen soll, auf eine isolierende Unterlage."6/178)

Borduninstrumente bilden die nächste Gruppe. Die Doppelflöten des Mittelalters und der Dudelsack, deren Bordun durch ein bzw. zwei Eintonpfeifen erzeugt wird, sind sein Vorbild. "Diese primitivste Form der Begleitung entspricht dem Bedürfnis, der freischwebenden Melodie ein stützendes Fundament zu geben."6/179)

Die Eintonflöte will GRÜGER aus der Blockflöte herstellen, in dem die Fingerlöcher einfach mit einem Papierstreifen so abgedeckt werden, daß man verschiedene hochgestimmte Eintonflöten, z.B. g', a', h', erhält, die man dann zu einer kleinen Panflöte zusammenbinden soll. (Damit ist der schwierige Ansatz bei der Panflöte umgangen).

Trumscheit, das einsaitige mannshohe Instrument des Mittelalters für den ausgehaltenen Brummbaß, wird "der Kindermusik dienstbar gemacht, indem wir eine Halbe- oder Dreiviertelgeige nur mit einer einzigen Saite (g oder d) beziehen. Die Geige wird von dem Kinde wie das Cello gehalten. Die musikalische Verwendung ist die gleiche wie beim Trumscheit."6/180)

Zur Begleitung in Tonika und Dominante sollen Laute und Gitarre oder Zither hergerichtet werden (Er schlägt demnach eine "offene" Stimmung vor). Die Instrumente sollen entweder gezupft oder mit dem Schlägel geschlagen werden. Wie immer, zieht GRÜGER bei so verwendeten Instrumenten mit Grundton und Quinte Vergleiche, in diesem Fall mit skandinavischen Volksinstrumenten.

Ob archaische Instrumente oder Volksinstrumente, die motivische oder Bordunbegleitung gilt auch als soziale Komponente in der Verbindung von Musik und Leben. "Jeder sollte eben die Instrumente spielen können", statt sich virtuose Musik auf Kunstinstrumenten nur anzuhören.

5.1.3 RHYTHMISCHE UND GERÄUSCHINSTRUMENTE

Wenn man an den Urzustand der Musik denkt, durften in einer "organischen" Kindermusik diese Instrumente nicht fehlen. Die Klapper des Kleinkindes gleicht doch dem Urbild der Rassel, den hohlen Fruchtkörpern, die Samenkörner enthielten. Das "Backe-backe-Kuchen" der Kleinen ist die Bestätigung für die Verwendung von Becken. Auch die Geräuschinstrumente haben ihre Aufgabe, weil sie einst "in der Musik der Naturvölker () eine große Rolle gespielt haben".[6/181)]

Um der "gänzlich unpädagogischen Spielwarenindustrie"[6/182)] "energisch" entgegenzutreten, sollte organische "Kindermusik" mit Instrumenten schon vom Kindergarten an systematisch eingesetzt werden. Nach dem Prinzip der Reformpädagogen durfte das jedoch keine Instrumentalmusik sein, sondern ein Singen auf Instrumenten (Singerohr und Mirliton) mit rhythmisch-motivischer Begleitung. Die gängige Phasenlehre behauptete:

> "Das Kind macht bis zum siebten Jahre einen Wachstumsprozeß durch, der die physiologischen und psychologischen Funktionen zu einem gewissen Abschluß bringt. Die in dieser Zeit im Kinde wirkenden rhythmischen Kräfte arbeiten hauptsächlich an der Formung des gesamten Organismus, die melodischen mit den rhythmischen zusammen an der Sprachgestaltung."6/183)

Bei der gleichzeitigen Betonung des Liedes für die seelische Entwicklung, das aus dem "Geist der Sprache und der in ihr verborgenen Melodie entstanden"[6/184)] sei, wird erstens deutlich, daß Rhythmisch-Melodisches zusammen ausgebildet werden sollte und lange am Kinderlied haften bleibe, und zweitens, daß eine reine Instrumentalmelodie "erst dann, wenn die melodischen Kräfte die Sprache gestaltet haben, () sich selbständig entfalten"[6/185)] dürfe. Selbstredend mußte auch die Entwicklung des Instruments einem Stufengang entsprechen.

5.2 VOM SPIEL ZUR ARBEIT - KINDGEMÄßE SCHÜLERINSTRUMENTE

Eine Pädagogik "vom Kinde aus" mußte zur Kenntnis nehmen, daß das Kind von sich aus spielt . In den Musikrichtlinien fehlte der Hinweis auf das Spiel nicht:

> "Der Musikunterricht hat vom Erleben auszugehen ... Musik, Spiel und Singen müssen Ausdruck kindlichen Lebens bleiben. Damit können rhythmisch-gymnastische Übungen und szenische Darstellungen verbunden werden, wobei besonderer Wert auf selbständiges Erfinden neuer Spielformen zu legen ist. Dieser Zusammenhang zwischen Musik und Spiel kann zurücktreten, sobald die Schüler zu einem Begreifen und Verstehen musikalischer Zusammenhänge gelangt sind."[6/186]

Für das Kinderinstrument galt im Hinblick auf das Spiel, daß es so elementar sein mußte, daß das Kind "seinem Spieltrieb und seiner Entdeckerlust nachgehend, gern selber (die Instrumente) wie ein Spielzeug in die Hand nimmt und in ihrer Spielart entdeckt".[6/187]

Für die Musikpädagogen des JÖDE-Kreises konnte ein Kinderinstrument nur dasjenige sein, das an den "Naturtrieb" jedes Kindes anschließt, und nicht dasjenige, das eine besondere instrumentale Begabung voraussetzt, auf die der Privatmusikunterricht in einer Spezialunterweisung eingeht. Im Sinne der Anschauung mußte der Weg zwischen Instrument und Kind nah und unmittelbar sein. Das Instrument sollte dem spielenden Kind seinen Klang zeigen:

> "Damit das Kind mit der Musik spielen kann, darf das Instrument nicht zu groß, es muß jedenfalls kleiner als das Kind sein, damit das Kind mit ihm umgehen kann wie mit einer Puppe, mit einem Säbel, mit einem Kinderpferd. Das Kind will das Instrument tätscheln und womöglich an sich drücken und es genau so zu behandeln Gelegenheit haben wie sein Spielzeug."[6/188]

Spielen war für die Pädagogen lediglich Ansatzpunkt und notwendige Voraussetzung, um zur Arbeit zu gelangen. "Jede Betätigung, die um ihrer selbst willen betrieben wird, bezeichnen wir als Spiel. Aus dem Spiel entwickeln sich drei andere Formen der Betätigung: der Sport, die Beschäftigung, die Arbeit".[6/189] Nichtorganische Kinderinstrumente verhindern diesen Weg und müssen deshalb mit "pädagogischem Takt" ausgeschlossen werden, während die

organischen Kinderinstrumente in diesem Prozeß gewissermaßen eine List des Lehrers sind, denn das "primitive und unvollkommene des Kinderinstrumentes verlangt nach Weiterbildung, und so verwandelt sich der Spieltrieb ganz von selbst allmählich in einen Lerntrieb".[6/190]

Wie sollte man nun in der Schule verfahren? Für den noch spielerischen Anfang sollte der Lehrer die Kinder selbst ihre Instrumente mitbringen lassen, damit er diese meist "unorganischen" Instrumente als eine Art Umweltschall einsetzen konnte (wie das Hämmern des Schmiedes oder die Vögel im Wald, deren Töne man auf das Elementare reduzierte, auf rhythmisches= ♩ bzw. auf die Kuckucksterz).

> "Allmählich wird der Lehrer es verstehen, taktvoll auszulesen und vorsichtig etwa die Mundharmonika auszuschließen, während er dem Kinde gleichzeitig erstmalig andere Instrumente in die Hand gibt, wie *etwa das Glockenspiel* (6/191) ... oder die Okarina, welche schon in ganz kleinen Exemplaren mit winzigen Löchern für Kinderfinger ... hergestellt wird."6/192) (Die Blockflöte wird hier nicht erwähnt, weil sie noch keine Rolle spielte)

Im 2. Schuljahr sollte das Instrument schon gezielter herangezogen werden, vor allem "im Dienst der Gehörbildung". Um eine im Sinne der Reformpädagogik sinnvolle Progression zu haben, sollte der Lehrer "die eigentlichen Geräuschinstrumente"[6/193] nach und nach ausschalten und die "eigentlichen Melodieinstrumente, insbesondere Okarina und die Kinderflöte"[6/194] (Fünftonflöten, Schneidersche Schulflöte, Weidenflöten) als Schülerinstrument in die Musikarbeit einbauen.

Das reine Kinderspiel mit seinem Bewegungsdrang wurde zugunsten einer Musik, die mehr Stille und Askese verlangte, langsam aufgegeben. PFANNENSTIEL glaubte, schon im 3. Schuljahr, in dem nur noch das Blasinstrument eine Rolle spielte, begabte Kinder ausfindig machen zu können, denen der Lehrer helfen sollte, "im Fall einer größeren instrumentalen Begabung nicht selbstgenügsam bei einem primitiven Instrument stehen zu bleiben".[6/195]

Kinderinstrumente hatten für das "organische" Lernen die Funktion, durch das Instrument Musik ganzheitlich zu erleben und sich zu üben (z.B. in der Gehörbildung). Es ist dies keine spezifisch instrumentale Funktion, die man erst auf einer viel späteren Stufe überhaupt für sinnvoll hielt.

Durch Kinderinstrumente sollte das Kind aber auch für Instrumentalspiel sensibilisiert werden, um von sich aus bei entsprechender "Anschauungsreife" zu einem ausdrucksstärkeren Instrument zu greifen. Lernanfänger sollten schon im vierten Schuljahr zu kleinen Aufgaben (Bordun u.a.) "bei jeder nur möglichen Gelegenheit"[6/196] herangezogen werden, um isoliertes Üben zu vermeiden. Deshalb ist es Prinzip, sie auf jeder Stufe des Lernens in das allgemeine Klassenmusizieren "einzubauen".

5.2.1 DIE BLOCKFLÖTE - WEGBEREITER ZUM INSTRUMENTALUNTERRICHT

Die Blockflöte war nach ihrer "Entdeckung" neben der Stimme Mittel, um *allen* Kindern - auch solchen, die später kein Instrument erlernen - eine musikalische Grundausbildung zu gewähren. Die Blockflöte sollte aber auch die musikalisch Interessierten und Begabten zum Instrumentalunterricht führen. 1976 schreibt MOECK:

> "Die Idee Rudolf SCHOCHs ("Durch Blockflötenunterricht zur Musik",1964 I.B.) war es, daß mit der Blockflöte als Anfangsinstrument weiterführend das ganze Instrumentarium vom Klavier bis zur Posaune profitiert. Daß aber auch in Zukunft die Bläser allgemein aus dem Reservoir der jungen und älteren Blockflötenspieler kommen werden, scheint mir gewiß."6/197)

TWITTENHOFF fand auch 1937 schon:"Nicht nur die Verbindung mit anderen Instrumenten erleichtert die Flöte, sondern auch den Übergang zu ihnen. Durch ihr Spiel bekommt man wieder ein Verhältnis zum lange vernachlässigten Holzblasinstrument, und mancher Junge wird bald zur Klarinette oder Oboe greifen".[6/198] Aber schon damals gab es viele, die wie SCHOCH die Meinung vertraten, die Blockflöte könne mehr:

> "Die Flöte stellt als Vorinstrument zu allen möglichen anderen Instrumenten, die man Kindern erst in einem verständigen Alter anvertrauen kann, eine wertvolle Erziehungshilfe dar."6/199)

Die Blockflöte schien vor allem deshalb geeignet, weil sie von mehr spielerischem Umgang "unmerklich das Spielen bekannter Lieder zum Üben werden" ließ,und weil mit ihr die Grundlagen musikalischer Anschauung mit dem Kinde wachsen und reifen konnten bis zu dem Stadium, wo größerer Ausdruckswille und geschulte Anschauungskraft in der "lebendigen" Gehörbildung das Kind für das Erlernen eines speziellen Musikinstruments erst fähig gemacht hatte. Nur die "richtige" Vorschulung aus dem Singen galt als das, was die beginnenden Instrumentalisten vor mechanischem Üben und vor der mechanischen,unmusikalischen Gesinnung bewahren konnte (ob für das Klavier oder die Blockflöte).Wurde die Blockflöte als "Tonwerkzeug" betrachtet, "das wie jedes andere Instrument Hingabe und Arbeit fordert",[6/201] mußte auch für sie die "Anschauungsreife" erfüllt sein, die man am Ende der Grundschulzeit erwartete:

> Der "anfangende Blockflötenspieler" sollte "die üblichen Noten lernen, die Notierung der Noten im 5-Linien-System, den g oder Violinschlüssel, Notenwerte, Pausenzeichen und einfachere Taktarten kennen; er sollte von den Intervallen, von der Bedeutung der Vorzeichen ♯, b und ♮ wissen, sollte die Dur- und Molltonleiter aufbauen und ihre Versetzung in verschiedene Töne etwa bis zur Vorzeichnung von vier ♯ oder drei b überblicken können. Wenn nicht noch die üblichen Bezeichnungen des Zeitmaßes, dymanische und rhythmische Angaben zusamt den kleinen Lesezeichen wie Wiederholungszeichen,Fermate und anderen erwähnt habe, dürfte damit etwa der Bereich der erforderlichen Vorkenntnisse umschrieben sein."6/201)

Die Blockflöte war in jedem Fall Vorinstrument und sei es ihr eigenes. Diese Praxis, die massiert nach dem Zweiten Weltkrieg üblich wurde und vielfach noch üblich ist, hat die Rolle der Blockflöte für mehrere Generationen bestimmt. Obwohl zu diesem Instrument inzwischen künstlerisch an fast allen Musikhochschulen ausgebildet wird, ist es für die Mehrheit "der Leute" kein richtiges Instrument. Ihm haftet der Geruch des Schulinstruments an. Die Reformpädagogen mußten das ursprünglich vollwertige Instrument erst aus seinem Dornröschenschlaf aufwecken. Im Grunde machte jedoch dieser Prinz sein Dornröschen zur "biederen Hausfrau",weil er ihre (instrumentale) Eigenart verleugnete. Die Blockflöte wurde zum multifunktionalen Hilfsmittel der Schulmusik und zum Vorinstrument für andere Instrumente. Die Blockflöte ist als Schülerinstrument Lernmittel, aber sie ist selbst nicht Ziel.

Sowohl für die StmP-Ausbildung in NRW, für die Musikalische Früherziehung und Grundausbildung als auch am ORFF-Institut in Salzburg ist die Blockflöte Pflichtinstrument wie einst die Geige für Volksschullehrer, im Unterschied zu ihr jedoch mit der Intention, ein Lehr- *und* Lernmittel zu haben.

Der Glaube daran, daß die Blockflöte als Vorinstrument geeignet sei, beginnt angesichts ihrer inzwischen gewachsenen musikalischen Bedeutung zu wanken. Sie ist gleichwertiges Kunstinstrument und nicht mehr bloß historisches. Wegen dieser Tatsache findet es STUMME 1974 traurig, daß sie durch ihre Vorinstrumentenrolle zum "Wegwerfinstrument"[6/202] wird. Weil die Blockflöte nun vor allem auch avantgardistisches Kunstinstrument ist, meint HOPF, daß es "nach dieser Entwicklung nicht mehr möglich sei", die Blockflöte als "elementares Instrument" einzusetzen.[6/203] Diese Aussage geht stillschweigend von den Voraussetzungen aus: Erstens, daß "elementare" Instrumente Vorinstrumente für Kunstinstrumente sind, aber nicht selbst Kunstinstrumente sein dürfen, damit diese nicht zu "Wegwerfinstrumenten" werden. Zweitens, daß man mit Kunstinstrumenten erst dann musikalisch handelnd umgehen kann, wenn vor ihnen elementare, d.h. musiktheoretische Kenntnisse vermittelt werden. Das geht in vielen Fällen nur mit Hilfe von Vorinstrumenten. Statt der Blockflöte ist es heute oft das "Tischklavier", der "Glockenturm" oder das Glockenspiel, an (mit) denen ein Notenlehrgang vermittelt wird. Gerade die Avantgarde hat jedoch die Möglichkeit für Kinder eröffnet, mit allen Instrumenten musikalisch handelnd umzugehen, um u.a. zu erfahren, welches Instrument es sich im Einzelfall zu lernen lohnt.[6/204] Vorinstrumente vermitteln das eigentlich Wichtigste für so eine langwierige Sache wie das Erlernen eines Instrumentes nämlich gerade nicht.

Daß die Reformpädagogen in der Blockflöte das ideale Vorinstrument sahen, ist angesichts ihres musikpädagogischen Gedankengebäudes nur logisch. Die Musik, die ihnen ja immer Volksbildungsmittel war, muß in "entwickelnd-übende(r) Tätigkeit mit dem ganzen Leben des Menschen"[6/205] verknüpft sein.

"In der Beschaffenheit" des "Bildungsguts Musik" war für die (Musik)Pädagogik der "Weg zur methodischen Lehre" "objektiv" vorgezeichnet.[6/206] Die musikalische Entwicklung der "Gemütskräfte" konnte in dieser Definition des Elementaren und seines Zieles zur Volksbildung nur aus dem Lied erwachsen, das man auf der Blockflöte spielen oder zu dem man "improvisieren" konnte.

Nur über die "elementare" und nicht über die historische Blockflöte konnte der Weg zu irgendeinem anderen Instrument verlaufen, wenn die Entwicklung "organisch" sein sollte.

> Als Kind seiner Zeit war für FRÖBEL das erste Instrument das Klavier, das sich bei "Neigung und Begabung" an den Gesang anschließen sollte. Die Wahl des Klaviers begründete er so: "Da wir in dem Lehrgange des Klavierunterrichts eine allgemeine, auch bei den meisten anderen Instrumenten wiederkehrende, notwendige, einfache Gesetzmäßigkeit erkannt haben ... so haben wir ... den Unterricht auf dem Klavier als vorbereitenden Unterricht zu jedem anderen Instrumente ... aufgenommen."6/207)
>
> In den Mutter- und Koseliedern führte er das "Fingerclavier" vor, eine Art Notenlehrgang (noch mit Ziffernmethode) verbunden mit Fingerübungen. FRÖBEL erklärte dazu "Die linke Hand der Kinderpflegerin, am liebsten der Deinen, teure Mutter, oder auch später die Deines Lieblings, liegen gleich Klaviertasten mehr waagrecht, so daß die Knöchelgelenke einen fast rechten Winkel bilden und die Finger dadurch eine gewisse Schnellkraft bekommen. Die Finger der rechten Hand drücken sie nach Art des Klavierspielens nieder."6/208)
> Wichtig ist für ihn, den Abstand der Töne deutlich zu machen, die die Mutter singt. FRÖBEL ging es innerhalb seiner harmonischen Ausbildung des Menschen um die "Gesetze der Harmonie", die das Klavier am besten repräsentieren konnte.

Nicht nur wegen ihres Äußeren nimmt sich die Blockflöte gegen das Universalinstrument Klavier recht klein und bescheiden aus. Und doch war sie durch die Musikanschauung für die Reformpädagogen zum universalen Bildungsinstrument geworden. Als Kunstinstrument wird sie in der Vorinstrumentenrolle völlig zurückgenommen.

Man kann heute nicht mehr argumentieren, weil die Blockflöte Kunstinstrument ist, kann sie nicht "elementares" Instrument sein, vielmehr muß man ihren kometenhaften Aufstieg als Schülerinstrument im Zusammenhang mit dem Gedankengebäude der Musikanschauung und dem dienenden Laien sehen. Elementar galt das Instrument, weil es "einfach" im Sinne des organischen Elementarismus war. Die Blockflöte war als "Vorinstrument" und "richtig" verwendet auch als "Laieninstrument" ein "Erziehungsinstrument".

Das wird in der Aussage TWITTENHOFFs deutlich:

> "Prüfen wir nun die Anforderungen, die an ein Musikinstrument *vom Kinde her* zu stellen sind. Sein Klang sollte zunächst nicht von anreizender und beunruhigender Wirkung sein und nicht zum Austoben anregen. Vielmehr müßte es beruhigen und ausgleichen, da ja die Vitalität des Kindes meist stark genug ist, um eine gewisse Dämpfung zu vertragen. Die Blockflöte richtig angeblasen, hat einen solchen beschwichtigenden und nach Innen gewandten Klang."6/209)

Die Klanggesinnung und ihr archaischer Charakter machte ihre Stärke aus, die sich besonders auch in der organischen Improvisierfreudigkeit zeigte, also ließ sich von hier aus Musik "erleben", nämlich als "fließende (Gemüts)-Bewegung". Der nach "innen gewandte Klang" brachte sie zur Anschauung. Die erste musikalische Form, die Kinder erleben können, ist das Lied. Improvisierte Zweistimmigkeit mit Bordun und der Kanon führen in die Mehrstimmigkeit und bilden das Gemeinschaftswesen, dessen höchste musikalische Form das kunstvolle polyphone Geflecht ist:

> "Instrumentalpflege" konnte sich"logischerweise nicht aus dem Gegensatz zum Vokalen (entfalten), sondern als Fortsetzung () ... entsprechend dem Ausgangspunkt vom Vokalen her mußte man erst einmal die Verbindung mit denjenigen Instrumenten schaffen, die dem Gesang am nächsten standen, nämlich den Blasinstrumenten (gemeint ist die Blockflöte I.B.). Mit ihnen zusammen wurde dann der Weg auch in die Streich- und Zupfinstrumente gefunden. Aber erst zuletzt tauchte darum das Klavier auf."6/210)

5.3 EXKURS: BLOCKFLÖTE - EIN ERSTES KINDERINSTRUMENT?

Die Blockflöte galt als ein "Musikinstrument *vom* Kinde her". Die Frage wäre zu stellen, ob hier unter dem geschlechtsneutralen Begriff Kind nicht geschlechtsspezifisch nur der Junge gemeint war. Solche Begriffsverwendung hätte Tradition. Bei FRÖBEL heißt ein Kapitel der Menschenerziehung "Der Mensch als Knabe". Von einem Mädchen ist auf 330 Seiten in ca. 2 Sätzen die Rede. Die Blockflöte ist am Anfang ihrer Laufbahn als Schülerinstrument tatsächlich häufig nur für Jungen eingeplant worden. Da selten koedukativ erzogen wurde, war das natürlich leicht. Als Ersatz für die sogenannten Brummer, die scheinbar nur unter den Knaben zu finden waren, und solche Kinder , die im hörbaren Stimmbruch sind, was ja nur bei Jungen auftritt,

ist noch einigermaßen aus der Sache abzuleiten, warum das Instrument für Jungen empfohlen wurde. Daß sich daraus aber ein geschlechtsspezifisches Bedürfnis zu Blasinstrumenten manifestiert, war für PFANNENSTIEL klar. Denn die ganze Freude am Atem und seiner Verstärkung mündet genau in diesen mutierenden Knaben. PFANNENSTIEL spricht geradezu von einer Nötigung zum Blasinstrument. Offenbar war auch das Basteln von Instrumenten eine jungengemäße Beschäftigung. Jedenfalls hatte man Mädchen nie bei solchem Tun beobachtet. Wenn sie es gewagt hätten, wären schnell Erwachsenen bei der Hand gewesen, solch unmädchenhaftem Verhalten zu begegnen und Messer und Flöte dem Bruder zu übergeben.

Wie war das bei ROUSSEAU? Emilê baut seiner Sophie Musikinstrumente, die er natürlich selbst spielt. Sophie hat gelernt, nach dem Gehör geschmackvoll zu singen.

Beim Instrumentalspiel und sogar schon bei der Blockflöte als "erstem Kinderinstrument" wurden Mädchen weitgehend ausgeschlossen, weil man generell Instrumentalspiel für nicht mädchengemäß hielt. So schrieb TWITTENHOFF: "und mancher Junge wird bald zur Klarinette oder Oboe greifen", während PFANNENSTIEL dem Grundschullehrer mehrfach ans Herz legt, zum Instrumentenlernen zu animieren, "besonders" in "Knabenschulen".[6/211)]

Auch die Richtlinien bestimmten, was für Mädchen gemäßer war als der Umgang mit Instrumenten. "Die Pflege des Volkstanzes wird - besonders den Mädchenschulen - in Verbindung mit dem Turnunterricht empfohlen."[6/212)] Der Tanz sollte so "schwebend" ausgeführt sein, daß man glaubte, das Gesetz der Schwerkraft sei aufgehoben. Die Mädchen sollten sich elfengleich bewegen. Auch diese Vorstellung hat Tradition, wie bei Betty GLEIM (1810) nachzulesen ist:

> "Der Körper ist(beim weiblichen Geschlecht I.B.) das Organ des Geistes, das Vermittelnde zwischen dem Innern und der Außenwelt, das also, wodurch der Geist allein nach außen zu wirken vermag; je feiner, stärker, allseitiger daher dieses Organ ausgebildet ist, je vollkommener kann die Tätigkeit der Seele erfolgen."6/213)

Es ist überflüssig zu erwähnen: Tanzunterricht wurde natürlich von männlichen Tanzmusikern erteilt. Aus Betty GLEIMs Äußerung ist zu entnehmen, daß

man den Mädchen keineswegs etwas vorzuenthalten glaubte, wenn man die instrumentale Ausbildung bei ihnen vernachlässigte. Es sollte ja darauf ankommen, menschlich zu bilden,und wenn bei Mädchen die Seele beim gesitteten Tanz emporgebildet und bewegt wird, was bedarf es dann des "nicht gemäßen" Instrumentalspiels.

Die andere Domäne der Weiblichkeit war die Nadelarbeit:

> "Der Nadelfleiß ist ein Hauptbestandteil des weiblichen Lebens, und muß deshalb nicht erst dem heranwachsenden Mädchen, ... sondern als die natürlichste, tägliche Tätigkeit schon dem Kinde lieb und geläufig gemacht werden. Der Strickstrumpf gehört recht eigentlich zum steten Gefährten des Mädchens."6/214)

Das,was 1852 Sophie ALBERT vertritt, schien 1929 noch voll gültig zu sein, denn für die Aufnahmeprüfung zur Pädagogischen Akademie hieß es:

> "Studienbewerber müssen im Fach Musik eine Prüfung ablegen ... Im Spiel eines der drei Instrumente Geige, Klavier und Orgel müssen die Grundlagen vorhanden sein. Die Bewerberinnen müssen sich einer Aufnahmeprüfung über Kenntnisse und Fertigkeiten in Nadelarbeit ausweisen."

In der Fußnote ist vermerkt:

> "Die Bewerberinnen haben eine Prüfung nur in Nadelarbeit, nicht außerdem noch in Musik abzulegen. Musikalische Vorbildung ist bei Studentinnen der Akademie erwünscht, aber nicht unbedingt erforderlich."6/215)

Der erste Band des "Musikanten" von JÖDE thematisiert im Deckblatt das musikalische Verhalten von Mädchen und Jungen: In einer lieblichen Landschaft auf einem Hügel spielt der Junge Flöte und das Mädchen liegt lauschend und weltvergessen zu seinen Füßen.

In der Reformpädagogik ging man davon aus, daß sich für Mädchen eine Instrumentalausbildung nur in seltenen Fällen anbiete.Die Blockflöte als Wegbereiter für Instrumentalmusik oder als Musikinstrument fiel für Mädchen deshalb aus.

Während des dritten Reiches verschob sich diese Einstellung. Eine Lehrerin berichtete z.B. aus einem 3. Grundschuljahr mit 48 Schülerinnen, von denen 19 Blockflöte spielten. Nach Übungsliedern machte man sich an die "Lieder der national-sozialistischen Bewegung", Lehrbuch ist das Liederbuch "Blut und Ehre".[6/216] 19 kleine Mädchen spielten nun auf c"-Flöten: "Die Fahne hoch", "Vorwärts! Vorwärts! schmettern die hellen Fanfaren"[6/217]. Über derartige Stillosigkeit[6/218] empörte sich TWITTENHOFF:

> "Die Art der Melodik wird vom Instrument mitbestimmt. So kann man die Blockflöte nicht als Fanfarenersatz benutzen, ohne ihr Gewalt anzutun. Man mag über ihren Klangcharakter verschiedener Meinung sein ... aber ein heroisches Instrument wird sie wohl nie werden!"6/219)

Der Gegensatz der Blockflöte zum heroischen Klang kann helfen, den Wandel vom jungen- zum mädchengemäßen Instrument aufzuklären. Denn fortan galt die sich kraftmeierisch gebärdende Blechblasmusik als männlich.

> "Es hat sich unsere Zeit aus dem plötzlich erwachenden Bewußtsein eigener Kraft heraus, aus der Aufgabe männlicher Gestaltung der Gegenwart und der soldatischen Haltung heraus die Blasmusik wieder neu erworben und hat ihr nicht das Leben, sondern in der ersten Form der Fanfare eine symbolische Tonsprache gegeben."6/220)

Gegen die "staatsführende Schicht der Männer"[6/221] wird die natürliche Bestimmung der zukünftigen Frauen für Haushalt und Kinder abgesetzt und zu Richtlinien der Erziehung ernannt.

In der schon tragisch zu nennenden bruchlosen Einbringung ihrer Arbeit in den Faschismus zeigte Gertrud BÄUMER im Roman "Adelheid" 1944 dieses Weiblichkeitsideal im Gegensatz zum kriegerischen Mann. Die Frau findet ihre Identität im "eigenen, heimischen" Leben wie die Frau in ihrer Natur- und Erdhaftigkeit und ihrer "naturgemäßen" (Selbst)-Aufgabe, von der schon E.M. ARNDT 1819 dichtete:

> "Deine Kraft und deine Würde liegt mehr im Sein als im Tun, mehr im Stillstehn als im Vordringen, mehr im Gehorsam als im Befehl, mehr in Demut als im Willen."6/222)

"Sanft, zart, demütig, schüchtern, bescheiden und gefühlvoll" ist nicht die Klangbeschreibung des (Schul)blockflötentones, sondern "das Bild der edeln Jungfrau".[6/223], obwohl die Übereinstimmung zumindest dessen, was man der Blockflöte zuschrieb, frappierend ist. Dem Ideal der Weiblichkeit kam der Blockflötenton sehr weit entgegen. Der erziehliche Wert seines "stillen" Tons war ja schon früher festgestellt worden.

Als "mädchengemäß" galt nun Wiegen- und Kinderlied, Volkslied und Volkstanz und die stille, in sich gekehrte, anspruchslose Blockflöte. Jungengemäß war die nicht-heroische Blockflöte in derart heroischen Zeiten nicht mehr. Bald konnte man sich nicht mehr vorstellen, "daß Hitler-Jugend und Jungvolk die Blockflöte mit auf den Marsch nimmt ... Einen größeren Aufgabenkreis haben sie im Bund deutscher Mädel bei Volksliedsingstunden."[6/224]

Diese Vorstellung, Blockflöte sei ein Instrument für Mädchen und ihnen wesensgemäß, hat sich bis heute erhalten. In den Gesamtschulen Dortmund, Kierspe und Hagen zeigte sich im 5. Schuljahr in den 70er Jahren übereinstimmend eine Bevorzugung der Blockflöte bei Mädchen, während Jungen sich kaum interessiert zeigten. Die Jungen lehnten das Instrument sogar häufig ab und fanden es für sich lächerlich (wahrscheinlich nicht männlich), während sie es bei Mädchen durchaus akzeptierten. Sowohl Jungen als auch Mädchen hatten das Instrument mehr oder weniger intensiv in der Grundschule kennengelernt,und viele waren in der musikalischen Grundausbildung der Musikschule mit diesem Instrument konfrontiert worden. Es galt jedoch nur selten als eigenständiges Instrument, wie in den zwanziger und dreißiger Jahren war es Schulinstrument.

6. DIE KUNSTINSTRUMENTE IM STUFENWEISEN AUFBAU - JUGENDGEMÄßE INSTRUMENTE

PFANNENSTIEL hatte zu den neuen Richtlinien für die Volksschule einen Lehrplan[6/226)] erstellt, in dem er auch die Instrumente berücksichtigte. Sie waren Lernmittel und Vorinstrumente in der Hand der Kinder, während der Lehrer neben rein musikalischen Aufgaben Instrumente (besonders Geige und Flöte) als Vorbild und als Anregung für zukünftige Instrumentalisten spielen sollte. Nach der Grundschule wurde die "Instrumentalpflege" wichtig, für die die außerunterrichtlichen AG's zuständig waren, deren Arbeit auch für den allgemeinen Unterricht nutzbar gemacht werden sollte.

Die folgende Synopse kann den gewünschten Einsatz des Instruments verdeutlichen (die Blockflöte war als "Kinderinstrument" noch nicht entdeckt)

In der Hand des Schülers	In der Hand des Lehrers
1. Schuljahr:	
Kinderinstrumente methodisch verwenden, besonders in der rhythmischen Erziehung (vielleicht irgend etwas spielen)	Spielt die gesungene Melodie gelegentlich mit, auch mit Kollegen oder Freund des Lehrers,um den "Gedanken des Freundeskreises" schon hier in Erscheinung treten zu lassen,als "eine Brücke zur Gehörbildung";spielt "erfundene" Rufe oder Signale auf Instrumenten.
2. Schuljahr:	
"Sogar die Kinder selbst können gelegentlich hier zur ersten instrumentalen Betätigung im Dienste der Gehörbildung herangezogen werden" (I-V auf der Okarina blasen)	Spielt freie 2. Stimme Verbindung mit der Gehörbildung (kurze Signale, Tonrufe, Melodiezüge)
Die "eigentlichen Kinderinstrumente" dienen der rhythmischen Erziehung zum Marschieren.	"Gerade die Verbindung mit der Gehörbildung ist besonders zweckmäßig, weil deren wesentliche Seite, das Hören des melodischen Vorgangs, sich deckt mit dem Ziel der Instrumentalpflege: Aktives Gestalten des melodischen Vorgangs durch den Spieler bzw. aktives Hören beim Aufnehmen."
3. Schuljahr:	
wie 2 tes	Spielt selbständige Instrumentalstimme, hält Kinder zum Instrumentalunterricht an.

4. Schuljahr:

Beschäftigung der Instrumentalanfänger (Bläser und Violine), den liegenden Grundton zu spielen	"Was die Instrumentalpflege angeht, so wird der Lehrer, wie bisher naturgemäß, in erster Linie die Obwaltung des Instrumentes in der Hand haben." Hält begabte Kinder "in eindringlicher Weise zu eigener Instrumentalbeschäftigung" an.

Ende der Grundschulzeit

5. Schuljahr:

Besonders in Knabenschulen Instrumentalpflege (außerhalb des Unterrichts)

6. Schuljahr:

wie 5. Schuljahr

7. Schuljahr:

"Vor allem immer mehr Einbeziehen des Instrumentalspiels begabter Kinder in das Musizieren der Klassengemeinschaft"

8. Schuljahr:

Anregung zum häuslichen Musizieren, Vorspielen und Vorsingen. Annäherung an die Kunstmusik, Besuch von Veranstaltungen, Einladung von Musikern zum Vorspiel (weil direktere Beziehung als beim Konzert)

Das Vorinstrument für alle wurde nur in der Grundschule gefördert. Danach galt es begabte Instrumentalisten im Gemeinschaftsgeist zu erziehen. Auch die Kunstinstrumente wurden gemäß der Musikanschauung in einer Progression geordnet. Mit dem Musizieren in der Klassengemeinschaft sollte das Erlernen der Instrumente Geige, Bratsche, Cello, Querflöte, Blockflöte als Kunstinstrument angeregt und gefördert werden. Erst nach der Grundschule konnte das "natürlicherweise" zum Tragen kommen. Es sind die jugendgemäßen Instrumente, die als höhere Stufe die kindgemäßen Blasinstrumente voraussetzen. Im 10. Schuljahr der Förderklassen der Volksschule, also vom 15. bis 16. Lebensjahr, galten die Schüler erst als so weit, daß außer oder nach den vorhin genannten Instrumenten Horn, Oboe, Fagott und Laute in Frage kommen konnten. Alle anderen Instrumente kamen nicht in Betracht, d.h. sowohl Trompete wie Posaune und Klarinette fehlten. Der Grund liegt darin, daß die Instrumente an der Hausmusik orientiert sind. Die Klarinette galt wegen ihres Klangcharakters mit der aufschlagenden Zunge und ihres Verwendungszusammenhangs als nicht organisch (anders REICHENBACH), die Blechblasinstrumente waren noch zu "kraftmeierisch". Bei den jugendgemäßen Instrumenten

sollten die besonders Begabten ihr Instrument,z.B. die Geige,kunstgemäß erlernen und ein zweites Instrument,z.B. das Horn,dazu wählen oder aber umschulen.

Schon aus dem"Lehrplan" für die Volksschule wird die aus der damals gültigen Phasenlehre abgeleitete Progression - die für die achtjährige Volksschule vor der Reifezeit, d.h. zu früh abbricht - deutlich dadurch, daß der Weg von der Gesangsmelodie und vom Melodieinstrument auszugehen hat, während die Laute erst nach der regulären Volksschulzeit möglich wird, weil sie vom Ausgangspunkt des Vokalen zu weit entfernt liegt.

Die Progression der Melodieinstrumente richtet sich in erster Linie nach Einsatzmöglichkeit des vokalen Musizierens und auch nach der Schwierigkeit und Kompliziertheit ihres Spiels. Die Oboe z.B. kommt dem Klangideal der musikalischen Jugendbewegung sehr nahe, trotzdem wird sie vernünftigerweise erst zu einem vergleichsweise späten Zeitpunkt empfohlen (die Klappenmechanik macht sie weniger "elementar" als eine Schalmei, daher auch die späteren Versuche mit der "Schuloboe" in Blockflötengriffweise). Die "Laute" ist eher ein akkordisches Instrument oder für einen Typ von polyphoner und dann oft solistischer Musik geeignet, der erst auf einer sehr späten Stufe "begreifbar" wird. Komplexe polyphone Musik wurde gewöhnlich zunächst auf mehrere Melodieinstrumente verteilt, um die Stimmführung als Bindung der Einzelstimmen zu verdeutlichen. PFANNENSTIEL machte beispielsweise ein ganzes Programm für die "Erziehung zum Verständnis der Klavierpolyphonie" mit Bachstücken,um "Verstehen" aus dem "Blut" anstatt aus Intellektuellem zu fördern. Geht man von der einstimmig gesungenen Melodie aus, die nach entwickeltem Stufengang zur komplexen Polyphonie führt, sind diejenigen Instrumente, die das jeweils "leicht" möglich machen,geeigneter als Harmonieinstrumente. Das Klavier kann dann erst am Ende eines solchen Stufengangs stehen (und ohne seine musikalische Mitte mit der Homophonie der Romantik). Als die "besseren" Instrumente galten in jedem Fall die Melodieinstrumente, weil der "Kreisgedanke" der tätig Schaffenden sich mit ihnen - schon rein optisch - ausdrücken läßt. Es sind die "geselligen Instrumente". Die Laute gehört immer noch ein "bißchen" dazu, weil sie - statt des Cellos - die Baßstimme übernehmen kann.

7. "SOZIOLOGISCHER STUFENBAU" - "GEMEINSCHAFTS-MUSIZIEREN" IM LERNPROZEß DER SCHULE

Der stufenweise Aufbau des Instrumentariums folgte der "psychologischen" Entwicklung des Kindes, gemäß dem bedeutenden Faktor der Erziehung "vom Kinde aus". Aber - das wird im Gedanken des "Gemeinschaftsmusizierens" immer wieder deutlich - man will nicht das monadische Subjekt erziehen, sondern es geht in der Arbeitsschule um "Individuum und Gemeinschaft in vollendeter Wechselwirkung".[6/227)] Bei NOHL heißt das "pädagogisch gewendet":

> "das Kind ist nicht bloß Selbstzweck, sondern ist auch den objektiven Gehalten und Zielen verpflichtet, zu denen es hin erzogen wird, diese Gehalte sind nicht nur Bildungsmittel für die individuelle Gestalt, sondern haben einen eigenen Wert, und das Kind darf nicht bloß sich erzogen werden, sondern auch der Kulturarbeit, dem Beruf und der nationalen Gemeinschaft."6/228)

Im Zusammenhang mit dem Instrumentenlernen bedeutete das für den Lehrer ganz konkret nicht nur Begabungen erkennen und fördern, sondern diese behutsam auf Kulturinstrumente mit dem Prädikat gemeinschaftsfördernd hinzulenken.

Weil man das Instrumentalspiel für ein natürliches Bedürfnis hielt, sollte das "Nichtvorhandensein von Instrumentalpflege"[6/229)] in der Volksschule beendet werden. Dabei durfte das Pendel nicht wieder "zuungunsten des vokalen Musizierens"[6/229)] umschlagen wie in den "Erscheinungsarten von Instrumentalpflege an heutigen Schulen".[6/230)] Das Vorbild für alle Schultypen sollte

> "die aus der Gemeinschaftsgesinnung der heutigen musizierenden Jugendgruppen erwachsen(de) Instrumentalpflege sein, deren Weg *vom Vokalen her ans Instrument* heranführt".6/231)

PFANNENSTIELs "soziologischer Stufenplan" ist der Versuch, sozusagen den glücklichen Instrumentalisten zu erziehen, der in der Gemeinschaft wurzelt und Musik nur als "Lebensfaktor" kennt:

1. alle singen einstimmig
2. die Instrumente spielen die Melodie mit

3. die Instrumente spielen eine 2. Stimme, oder es wird zweistimmig gesungen (und dazu gespielt)
4. die Spieler spielen, die anderen tanzen (Volkstanzmusik)
5. die Spieler spielen, die anderen werden von hier ab Zuhörer (Typ: Suite)
6. Solisten und Spielerchor wechseln ab (Typ: Concerto grosso)
7. die Solisten spielen allein (Kammermusik)
8. der Virtuose spielt (Solosonate) 6/232)

Die ersten vier Punkte in PFANNENSTIELs Aufbau sind im Zeichen der Gemeinschaft unproblematisch. Sie gelten als gemeinschaftsfördernd an sich und bilden die allen gemeinsame musikalische Basis, dem Instrumentalisten bieten sie nirgendwo Gelegenheit,sich als "Solist" zu fühlen.

Ab Punkt 5 ändert sich das Bild. Der bisherige Stufenbau mußte diese Instrumentalisten schon so weit zu einer sachlichen Einstellung geführt haben, daß die Anfechtungen von persönlichen Eitelkeiten im Boden der Gemeinschaft versickern. Spätestens ab Punkt 7 dürfte nicht nur die künstlerische Ausbildung weit fortgeschritten sein, sondern fast mehr noch die gereifte, charaktervolle Persönlichkeit. Der zum Solisten fähige Instrumentalist mußte vor allem auch "sittlich" hochveranlagt sein.

"Was übrigbleibt" - so KERSCHENSTEINER in seiner staatsbürgerlichen Erziehung, die Erziehung zur und durch Musik einschließt -"bedarf ewig der Führung zu den Idealen dieses Rechts- und Kulturstaates. Diese Führung wird unmöglich, wenn nicht alle, Führer wie Geführte, ein starkes Verantwortungsgefühl beherrscht."[6/233)]

PFANNENSTIEL führt für die gehobene Charakterbildung die *Aristokratie* des Musizierens ein, die nur "auf dem Wege des Gemeinschaftsmusizierens ihres wirklichen Adels teilhaftig"[6/234)] wird, weil Aristokratie ein "Vergleichs- und Wertbegriff"[6/235)] sei,"den Vergleich aber bringt erst die Gemeinschaft".[6/234)] Die Aufgabe des durch seine Begabung aus der Gemeinschaft und durch sie herausgehobenen Instrumentalisten für diese Gemeinschaft ist, durch sein "sachliches" Musizieren hindurch, die Schönheit und Würde des Menschseins zu repräsentieren.[6/236)]

Der Virtuose, den der JÖDE-Kreis zuläßt, muß ein *Wilhelm Meister* sein, der, wie jener, seiner *Sendung* als Mensch gerecht wird (vgl. Kap. I, 5.4).

7.1 "DER SPIELMANN" (JÖDE) - DAS INSTRUMENT IN DER SCHULE ALS WERKZEUG DER LEBENSGESTALTUNG

PFANNENSTIELs Vorschläge stammen aus den musischen Landerziehungsheimen mit ihren "pädagogischen Provinzen". JÖDE machte später im Spielmann den Versuch, eine in sich geschlossene, aber auch auf allen Stufen abschließbare "Instrumentalpflege" für die ganz "normale" Schule zu erstellen.

Die vier Teile des Werkes, das sich an alle Schulformen wendet,sind:

1. "Kleinste Musik für den Alltag (Unterstufe)" für "Erfordernisse und Möglichkeiten der Dorfschule"
2. "Grundformen der Instrumentalmusik (Mittelstufe)", "Spielmusik für den Oberbau der Volksschule"
3. "Musik der Vergangenheit in historischer Folge (Oberstufe)", "über diese (die Volksschule) hinaus der Mittelschule zu"
4. "Angewandte Musikformen der Gegenwart (Abschluß)", "mit einer Sammlung von Instrumentalwerken für die höhere Schule bis an die Möglichkeiten des Liebhaberorchesters."6/245)

Nun sollten nach Jöde die Zuordnungen nicht zu streng gesehen werden. Im Regelfall war in der ein- oder zweiklassigen Dorfschule bis zum 8. Schuljahr instrumental sicherlich nicht mehr möglich, als im Spielmann des 1. Abschnittes vorgeschlagen wird. Den vierten Teil schätzte Jöde als nicht für alle höheren Schulen erreichbar ein.

JÖDEs Spielmann faßt die reformpädagogischen Musikvorstellungen zusammen:

"Dieses Buch ist das erste Musikbuch für die Schule, das ihrer neuen Instrumentalpflege in entwickelndem Aufbau Wege vom allerersten Anfang bis zu seinem Abschluß weist."6/237)

Der Titel[6/238], den JÖDE wählte, ist für ihn gleichzeitig Programm und Leitfaden. Spielleute trugen "beliebte lyrische und epische Werke ihrem ritterlichen, bürgerlichen und bäuerlichen Publikum vor".[6/239]

Der deutsche Minnesang war einstimmig und wurde von Fidel oder Harfe im Einklang begleitet. "Heterophone Abweichungen im Zusammenwirken beider Stimmen sind sicher. Zuweilen finden sich kleine instrumentale Vor-, Zwischen- und Nachspiele"[6/240]! Das war der pädagogische Anfang im "soziologischen" Stufenbau. Die Spielleute, die Pfeifer, hatten sich seit dem 13. Jahrhundert in Musikantenzünften mit "Pfeiferkönig" zusammengeschlossen.

Neben diesen gehobenen Berufsmusikern, die Instrumentalmusik als "ordentliche" Kunst ausübten, gab es überall die fahrenden Spielleute, gegen deren Konkurrenz man sich abschirmte und deren Stellung Jöde nicht weiter interessierte. "Obwohl früher allerlei fremde Spielleute auf den Jahrmärkten sich hören lassen konnten, so lange sie bleiben wollten, müssen sie dazu künftig die Genehmigung der Stadtmusiker haben und dürfen höchstens zwei bis drei Tage bleiben".[6/241]

Mit dem Industriezeitalter zerbrach auch die "Musikantenzunft" der Spielleute. Die heruntergekommene Form der Stadtpfeifereien existierte noch bis in die 20er Jahre, gegen die der Jöde-Kreis genauso Front machte, wie gegen die "modernen Spielmannszüge". Beide Formen galten ihm als Zeichen des Verfalls.

Mehrere Punkte entscheiden über Jödes Zuneigung zu den mittelalterlichen Spielleuten. Einmal ist es natürlich die Basis des Gesangs und das "Volkhafte". Zweitens ist es die Aufgabe, im Alltag und im Feiertag die Leute durch den Vortrag in der "Volksmusik" zu "binden". Drittens der Zusammenschluß in "Zünften", der ein Kreis Gleichgesinnter und Gleichgearteter ist. Sobald die Einflußnahme der Zünfte schwindet, zeigt sich für Jöde der "schmerzhafte Riß zwischen Musik und Volk".

Natürlich durften die Ratsmusiker nur das spielen, was die Obrigkeit gut fürs Volk fand. Die Zünfte sind deutliches Zeichen für die Feudalherrschaft. Ihre straffe Organisation und die tradierten Normen hatten im übrigen sehr stark konservative und konservierende Züge.[6/242]

Jöde ging davon aus, daß sich das "Amt" der Spielleute in die Gegenwart, (als Neubeginn) verpflanzen lassen müsse, damit die Trennung von Musik und Leben verschwinde. Die Instrumentalmusik mußte einen "dienenden" Weg einschlagen, um nicht wie die "Nach-Spielmann-Musik" in das Virtuose der Konzertpodiums abzugleiten. Die Musik sollte endlich wieder die ihr "gemäße" Funktion als Lebensfaktor erhalten.

Deshalb heißt der erste Teil "Kleinste Musik für den Alltag"

> "Diese Folge alltäglicher Geschehnisse vom Morgen bis zur Nacht :.. bedeutet, daß die hier bereitgestellten kleinen Spielmusiken überall in den Alltag des anfangenden Instrumentalisten eingebaut werden möchte. Den Tag so klingend machen zu helfen, wünscht auch die Anordnung der einzelnen Spielstücke innerhalb der Gruppen."6/242)

Der erste Teil sollte "durch den Alltag hindurchklingen", der abschließende 4. Teil "den Sonntag mit all seinen festlichen Stunden und Feierstunden durch Musik verschönern".6/244)

Alle vier Teile des Werkes sind progressiv (psychologisch) geordnet: nach "Anschauung aus der Lebensnähe" vom Nahen (den Kinderliedern) zum Fernen (der Instrumentalmelodie). Dabei gilt wie immer das Prinzip, auch bei entwickeltem Können sich an das "allen gemeinsame Lied an(zu)schließen. Es soll damit bekundet werden, daß die hier gepflegte Kunstübung den Zusammenhang mit dem im allgemeinen Volksgesange liegenden Ausgang aller Musikpflege nicht verloren hat, sondern sich mit Notwendigkeit immer auf's Neue von ihm her sich orientiert."6/243)

Es ist keine Frage, ein "zünftiger" Spielmann muß sein Handwerk lernen. Der zweite Teil ist deshalb gesonders der "Instrumentalübung" gewidmet. Er "weist ( ) den Weg in das Handwerkliche der Übung"6/245) und über das "volksmäßige instrumentale Musizieren" soll der Weg zum "rein Instrumentalen" führen. Den Anfang bilden Volkslied, Volksmarsch und Volkstanz, den Höhepunkt Kammermusikmärsche und Tanzformen der Kammermusik, die alle aus dem 17. und 18. Jahrhundert stammen. (Gavotte und Air, Sarabande, Corrente, Bourreé) Jödes Intention ist, mit den Instrumentalisten vor allem Volksmarsch und Volkstanz neben dem Volkslied einen Platz in der Schule zu sichern, weil sie "wie die Pflege der Volkslieder in mehr als einer Beziehung umgestaltend ( ) wirken."6/245)

Mit zunehmender handwerklicher Fertigkeit und verständigerem Wesen der Schüler, die Jöde etwa für die Oberstufe ansetzt (letzte Klasse Volksschule und Mittelschule), sind die Instrumentalisten so weit, sich durch selbsttätiges Spiel auch die Musikgeschichte zu erspielen. Der 3. Teil mit "Musik der Vergangenheit in historischer Folge" beginnt mit der "alten Polyphonie" und endet mit der Romantik des 19. Jahrhunderts. (Der 4. Teil enthält dann "neue (Spiel) Musik", die eigens für den "Spielmann" komponiert wurde).

Instrumentenvorschläge werden mit seltenen Ausnahmen erst in Teil 3 und 4 gemacht. Alle Instrumente sind Kunstinstrumente des klassischen Orchesters, die mit dem Podium des bürgerlichen Musiklebens verknüpft sind und ihre spezifische Instrumentalmelodie (oder -harmonie) aufweisen. Jöde mußte nun mit diesen Instrumenten durch Musik in die (verlorene) organische Gesinnung hineinerziehen. Alle Stücke waren so ausgesucht bzw. so bearbeitet, daß sie für Melodieinstrumente spielbar wurden. Die ersten Instrumente sind natürlich Flöte und Geige. Ab Teil 3 soll Bratsche und Cello eine Mitwirkung[6/246] ermöglicht werden. Die Stellen sind durch die kleine 8 unter dem Notenschlüssel kenntlich gemacht. Der Alt-Schlüssel für die Bratsche wird erst im 4. Teil eingeführt. Hier ist die Progression offenbar auch sachlogisch von der Notation aus bestimmt, denn Jöde beginnt mit einer Kornotation (C-Schlüssel), erreicht dann den Violinschlüssel und danach erst den spezielleren Altschlüssel für die Bratsche, die als Instrument wegen ihres etwas spröden Klanges beliebter war als die Geige mit ihrem 'sentimentalen' Grundton. Im 4. Teil findet sich unter den Instrumentenangaben mehrfach die Oboe und das Horn und seltener das Klavier.

Für den Anfang war eine Instrumentenvorschrift überflüssig:

> "Bei den hier gebrachten Anfangsformen der Instrumentalmusik sind die zu beschreitenden Wege noch so gemeinsam, daß Streicher, Bläser und Schläger (gemeint sind die Lautenschläger I.B.) gleichermaßen in ihnen zur Entfaltung kommen können. "Der stufenweise Aufbau" fordert, "die Möglichkeiten der verschiedenen Instrumente (zu) erproben."

Noch im 3. Teil "lässt sich der gesamte Inhalt auf Flöten und Geigen ausführen, und es bedarf keiner weiteren Instrumente"[5/246], denn "die meisten Werke lassen sich auf den verschiedensten Instrumenten in der verschiedensten Zusammenstellung ausführen, insbesondere die der älteren Zeit."

In der Praxis wird sich allmählich der Blick für die bestgeeigneten Instrumente schärfen und der Spieler wird, je weiter er sich von der Vokalmelodie zur rein instrumentalen wendet, immer mehr unterscheiden lernen zwischen Bläser- und Streicherfiguren".[5/244] Aber Jöde warnt davor, das Kind gleich mit dem Code auszustatten "über einer originalgetreuen, absolut stilreinen Wiedergabe ... steht doch allemal die lebendige, d.h. die uns gemäße und also unmittelbare".[5/246]

Instrumentalspiel soll also wie jede Musik im selbsttätigen Erleben wachsen, auch die Instrumentalspieler müssen lernen, die Melodie wie beim Singen aus dem Innern wachsen zu lassen. Als "methodisches Mittel" verzichtet Jöde auf dynamische und phrasierende Vorzeichen. Auch das Tempo sollte sich durch die Art der Melodik von selbst einstellen. "Ausführungszeichen" sind nur ausnahmsweise angebracht, "wo in der betreffenden Komposition eine besondere Absicht vorliegt, die der Spieler aus sich selbst heraus nicht wissen kann. Aber selbst da wurden sie mit aller Zurückhaltung vermerkt, um den Spieler auf keinen Fall an selbständiger Entfaltung zu hindern", was für Jöde "Versachlichung"[5/245] ist. Vorherrschend ist das Prinzip, den Spieler nicht an das "Gängelband einer systematischen Vortragswarnung"[5/246] zu nehmen.

Die weitaus meisten Stücke sind für mehrere Spielleute. Da sich hinter dem "Wunsch zur Instrumentalpflege die Hoffnung auf die Gestaltung unseres geselligen Lebens durch Musik" verbirgt, müßte den Spielleuten auch aufgehen, daß "die Idee des Freundeskreises" mit dem Klavier sich kaum verwirklichen kann. Jöde empfand es fast als eine Besinnungsstatstrophe, Orchesterwerke oder sonstiges im Klaviersatz anzubieten. Umgekehrt war er entschieden großzügiger.

Ausgehend von der organischen Gemeinschaftsgesinnung glaubte er sogar, Umarbeitungen vom Klavier auf mehrere Melodieinstrumente nicht umgehen zu können. Im Kapitel Romantik des 19. Jahrhunderts wird das "mit dem Willen der Zurückfüh-

rung auf den Kern der musikalischen Absicht" begründet. Es ist mehr als zweifelhaft, ob Klavierstücke von Schubert, Mendelssohn-Bartholdy, Schumann, Brahms, Reger ohne das Klavier noch wesensecht sind. Auch wenn Jöde die "volkhaften" Stücke ausgesucht hatte, machte die Herausnahme des Klaviers das ästhetische Kunstprodukt nicht zum "musikalischen" der musikalischen Jugendbewegung, sondern doch eher zum künstlichen Versatzstück.

Jöde wollte offenbar nicht auf "volks(lied)haftes" in der romantischen Musik verzichten, gleichzeitig aber die Anfechtung durch die individualistische Ausdeutung der Volkslieder von den "Zöglingen" fernhalten. Er filterte deshalb nach den Kriterien der Musikanschauung das heraus, was auf die Schüler gemeinschaftsfeindlich wirken könnte.

Ausgewählte Musik der Romantik sollte im "tätigen" Musizieren des Spielmanns nicht so dargestellt werden, wie sie in der geschichtlichen Situation vom Komponisten gewollt war, sondern so wie Jöde meinte, wie sie im Dienst der organischen Gemeinschaft und um ihres Volksbildungswertes willen hätte sein sollen. Musik, die sich derartigen Spielmannbearbeitungen widersetzte, wie etwa die Wagners, zeigte sich als durch und durch mechanischen Geistes - was so viel wie inhuman hieß - und wurde in die Auswahl nicht mit aufgenommen.(Auch die Musik der zweiten Wiener Schule wurde nicht aufgenommen).

7.1.1 "TÄTIGES" MUSIZIEREN UND "TÄTIGE" MUSIKGESCHICHTE

Gemäß Jödes Leitsatz:

> "Musik ist Geborenes und will nicht gewußt oder gekonnt sein, sondern will leben und gelebt werden" 6/247)

sollten die Schüler die Musikgeschichte nicht "aufsagen" oder reflektieren, sondern leben, das aber hatte nur bei organischer Musik Zweck, nämlich den: das Leben des "Zöglings" zu "gestalten" und ihn damit zu "bilden".

Im tätigen Instrumentalspiel sollten die "Zöglinge" die organische Geschichte in sich erleben und daran wachsen und reifen, dafür mußten die Instrumente der artifiziellen Kunstmusik dem im ästhetisch-künstlerischen Denken gewonnenen Klangideal entraten,"auf ihren Kern" gebracht werden, um im ethischen Sinne wirksam werden zu können.

Alle Instrumente mußten,gleichgültig aus welcher Epoche sie stammen und welche Musik gespielt wurde, als Werkzeug bzw. "Sprechorgan" nicht historisch oder modern, sondern "sachlich" gespielt werden, d.h. funktionalistisch in bezug auf den "organischen Zeitgeist", der allein Bildungswert hatte.

Für Jöde ergab sich daraus, hinter das, was sich in der Kunstmusik mit der Erweiterung des Klangs (der auf die Tonhöhe mit harmonischen Teiltönen beschränkt ist) bis hin zum Klangkontinuum tat, zurückzugehen, weil für die ethische Norm der Schönheit die Farbe ein höchst sekundäres Element ist, die sich unter die alles beherrschende Linie zu fügen hat. Die Einbeziehung des Geräusches definierte K.H. STOCKHAUSEN als den eigentlichen Bruch mit der abendländischen Tonhöhenmusik.[6/248)]

Auch hinter ORFFs Schlagwerk steht keine Hinwendung zur Klangfarbenmusik, sondern der "biologische" Weg der Musikgeschichte bis zur Diskriminierung des Geräuschhaften in die diatonische (und chromatische) Dur(-Moll)-Skala des Xylophons und der Blockflöte.

Die Gemeinschaft der Sing- und Spielkreise sollte nicht nur an der organischen Geschichte wachsen, sondern die Erneuerung der alten repräsentativen Ordnung als neue Einheit von Musik und Leben herbeispielen. Im Sinne der Musikanschauung war Instrumentalpflege eine wichtige, volkbauende, also "staatsbürgerliche" Arbeit.

Nach Jödes Überzeugung würde "richtiges" Musizieren mit den "richtigen" Instrumenten gegen die mechanische Gesinnungszeit erfolgreich sein. Die Geschichte hat gezeigt, wie leicht sich die Vorstellungen von einem "singenden" Volk in die zutiefst inhumanen Implikationen der "Volksgemeinschaft" im Dritten Reich umdrehen ließen, wo vor allem das Lied in den Dienst dieser "Volksgemeinschaft" gestellt wurde.

Das Tätigsein im Laienmusizieren machte blind für die musikalische Umwelt, die sozusagen im Rücken der Singkreise lag, in denen die Spielleute mit Blick nach Innen auf den im Zentrum des Kreises stehenden Führer musizierte, um sich zum "singenden Volk" zu bilden. Instrumentalpflege ist die "praktizierte" fraglose Bindung der Schüler an die Gemeinschaft im Dienst an der "objektiven" Kultur.

Wie schon bei der alten Musik die Feudalstrukturen werden nun im "tätigen Musizieren" durch die Gemeinschaftsidee die zeitgeschichtlichen Zusammenhänge ausgeblendet. "Schön" ist, was "zeit- und raumüberwindend" die Menschen selbsttätig werden läßt. Das aber ist "Entgeschichtlichung der Geschichte" (MARCUSE), die Reflexion ausschließt.

Im "tätigen Musizieren" gab es für die Schüler keine Möglichkeit, über das So-Sein der Geschichte, über die eigene Situation in der Geschichte, wie über den Sinn von erziehlichem Musizieren nachzudenken. Das wäre umso nötiger gewesen, als das, womit die Schüler täglich konfrontiert wurden, dem in der Schule gelieferten Bild einer heilen Welt nicht im entferntesten entsprach und die (künstliche) Gemeinschaftsstruktur außerdem im Gegensatz zur Organisationsstruktur der Schule und der Gesellschaft stand.

Zwar sollte die Erziehung durch Musik zum Humanen führen, aber sie erzeugte eher einen Konformitätsdruck als die Aufhebung von Entfremdung. Dem Schüler blieb - nur wenig zugespitzt ausgedrückt - die Wahl, sich entweder durch die Klanggesinnung der Blockflöte leiten zu lassen und zur Humanität von Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit zu gelangen oder sich für die Mundharmonika mit ihrer Gesinnung zu entscheiden und damit das (bürgerlich) Humane zu verspielen.

Der in sich geschlossene Instrumentenbegriff konnte von den in ihm gefangenen Zeitgenossen als normativ-ethischer nicht mehr hinterfragt werden, er war von vornherein einer Überprüfung unzugänglich, wie sich schon im Streit zwischen Gitarre und Laute(ngitarre) gezeigt hatte, in dem die Spieler in Dazugehörige und in Außenseiter (Menschen im Zustand "tierischen" Daseins) eingeteilt wurden. Die Vorstellung vom "singenden" Volk war aus der zeitbedingten Eigenart des Mittelalters abgeleitet, aber für die komplexe Industriegesellschaft der Weimarer Republik, die man eigentlich stützen und zu höherer

geistigen Einheit führen wollte, gegenwartsfern und, wie sich dann zeigte, auch gefährlich, weil sie sich leicht korrumpieren ließ. Der "methodische" Stufengang zwang den Schülern die Instrumente entsprechend ihrer Anschauungsreife auf. Obwohl von "soziologisch" mit sozialer Funktion für die Gemeinschaft geredet und daran geglaubt wurde, war Musik als eine soziale Funktion in der gegebenen komplexen Gesellschaft durch den ontologischen Musik- und Instrumentenbegriff unmöglich gemacht worden.

ANMERKUNGEN

Der Gesamttitel erscheint nur bei der Erstzitierung vollständig, bei wiederholter Aufnahme in Abkürzungen, die aber genügend genau auf den Titel verweisen. In direkt aufeinanderfolgenden Zitaten aus demselben Beitrag werden nur die Seitenzahlen angegeben. Erscheint der Titel auch im Literaturverzeichnis, wird er in der Regel auch bei der ersten Aufnahme nur verkürzt angegeben. Damit die Anmerkungen für den Leser leicht auffindbar sind, gibt die erste Zahl das jeweilige Kapitel, die zweite Zahl die fortlaufende Nummer der Anmerkung wieder; z.B. 1/5) = Kap. I, Anmerkung 5; 3/5) = Kap. III, Anmerkung 5.

EINLEITUNG

1) dtv-Lexikon(nach Unterlagen des Verlages F.A. Brockhaus) München 1968; Band 13, Stichwort: Musikinstrumente, S. 20

2) E. Valentin: Musikinstrumentenkunde, S. 10

3) S. 12

4) s. Anmerkung 3/34

5) H. Nohl: Die pädagogische Bewegung in Deutschland und ihre Theorie; Frankfurt/M. 1949[3]

6) H. Nohl: Pädagogik aus dreißig Jahren, Frankfurt/M. 1949, S. 21

7) H. Nohl: Die pädagogische Bewegung ..., S. 30

8) S. 34

9) S. 35

10) zitiert nach dtv-Lexikon 1967, Band 12, Stichwort: Meißnerformel, S. 144

11) H. Nohl: Die pädagogische Bewegung, S. 37

12) F. Jöde: Musik und Erziehung, S. 19 f.

13) In Lobeda fanden seit 1924 "Führerschulungen" der "Musikantengilden" statt. Die Aufforderung ein "singendes Volk" zu werden und daran zu arbeiten, wiederholte Jöde in ähnlicher Weise immer wieder.

14) Reichenbach äußerte sich darüber in einem Brief an F. Jöde zur "Führerkonferenz" im Februar 1929; abgedruckt in JMB, S. 975 f

15) W. Scheibe: Die reformpädagogische Bewegung, S. 50

16) So lautete die in der Öffentlichkeit verwendete Bezeichnung seit 1924, oder kürzer Jödekreis (Jöde-Kreis)

17) F. Jöde: Heimkehr, in: Pädagogik deines Wesens, S. 24 f, abgedruckt in: Kindt, S. 1468

18) L. Kestenberg: Bewegte Zeiten, S. 57 f

19) die Briefe sind in JMB abgedruckt, S. 962 ff

20) s. Anmerkung 14

21) L. Kestenberg: Bewegte Zeiten, S. 59

22) Die vollständige Denkschrift ist in JMB wiedergegeben, S. 914 f (hier verwendete Zitate: S. 915)

23) E. Zakmayer: Warum werden wir in diesem Sommer nicht zum "Deutschen Kammermusikfeste" nach Baden-Baden gehen? S. 84

24) So lautete ein Titel Jödes, der als Vorabdruck zu "Unser Musikleben - Absage und Beginn"1923 , erschien

25) "Trennung zwischen ..." war eine seit der Kunsterziehungsbewegung oft gebrauchte Formel. Im Bereich der Musik wurde sie schon von Kretzschmar dem "Vorgänger" Kestenbergs beklagt.

26) s. Anmerkung 1/55

27) das besonders intensiv in F. Tönnies: Gemeinschaft und Gesellschaft (1887) formuliert war.

28) So lautete der Untertitel der Zeitschrift "Musikantengilde". Die Musikantengilde war seit 1923 Organ des Jöde-Kreises.

29) R. Stephani: Die deutsche musikalische Jugendbewegung, S. 221

30) s. Anmerkung 2/31

31) zitiert nach o. Verf.: Das Musikinstrument als Modell; in: Fuge, Journal für Kenner und Liebhaber von Kunst, Literatur, Musik. Hürth 1/81, S. 35

32) der Ausdruck soll von Jöde stammen.

33) s. Anmerkung 3/13

34) s. Anmerkung 3/102

35) s. Anmerkung 3/4

36) s. Anmerkung 1/55

37) W. Scheibe: Die reformpädagogische Bewegung, S. 65

38) H. Höckner: Jugendmusik im Landerziehungsheim, Wolfenbüttel 1926, S. 10

39) E. Zuckmayer: Brief an Fritz Jöde anläßlich der Führerkonferenz in Oberhof 1929; abgedruckt in: JMB, S. 979

KAPITEL I

1/1) F. Jöde: Die Grundlagen ..., S. 37

2) F. Jöde: Die Grundlagen ..., S. 45

3) Die Klage darüber, daß das Konzertwesen die "materialistische" Seite der Musik hervorhebe, wurde ständig wiederholt. So betonte P. Hindemith in "Forderungen an den Laien", daß der sich "bloßem Genusse hingebende Zuhörer" - gemeint ist der durchschnittliche Konzertbesucher - "heute fast nur noch ein wirtschaftlicher Faktor im Musikbetrieb ist."(S.8)

4) J. Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit, S. 55 f

5) F. Jöde: Die Grundlagen, S. 34

6) S. 35

7) S. 39

8) P. Bekker hatte in seiner (soziologischen) Schrift: "Das deutsche Musikleben"(1916) diesen Zustand beschrieben und beklagt. Er plädierte bereits für die Aufhebung, der durch die ökonomischen Bedingungen verursuchten Trennung zwischen Produktion und Genuß. Nach seiner Vorstellung mußte es gelingen - durch Bildung -, daß die Zuhörer die vom Komponisten geschaffene Form im aktiven Hören vollenden. 1932 stellte Bekker in seinem Aufsatz: "Volksmusik und Kunstmusik in der Gegenwart", zwei Sorten von Musik fest: 1.) die ökonomische (primär) Instrumentalmusik, die eine "Verbrauchergemeinschaft" verlange (d.h. der Zuhörer ist "Wirtschaftsfaktor"), 2.) die nicht-ökonomische Musik die vokal bestimmt ist und "Gebrauchsmusik" sei. Das Vorbild dieser Musik fand Bekker in der Gebrauchsmusik des Jöde-Kreises (s. Kap. III).

9) F. Jöde: Die Grundlagen, S. 41

10) Deswegen wohl halten sich z.T. abenteuerliche Vermutungen über die Ursachen der Ablehnung. So schreibt z.B. D. Kolland vor allem auf das Klavier bezogen: "Bei vielen Jugendmusikbewegten rührte die Abneigung gegen viele Musikinstrumente vor allem von dem unerfüllt gebliebenen Wunsch her, diese Instrumente spielen zu lernen. Dies war nicht wenigen Kreisen des wirtschaftlich bedrängten Kleinbürgertums" - aus denen die Jugendbewegten überwiegend stammten -"verwehrt". (S. 81)
Mindestens die Wortführer lehnten das Instrument nicht wegen eines unerfüllt gebliebenen Traumes ab - denn sie spielten alle und z.T. ausgezeichnet Klavier. Ed. Zuckmayer ist dafür das hervorstechendste Beispiel. Er war Pianist und hatte sich bereits im Konzertleben durchgesetzt. Auch Adorno glaubte, daß die Ablehnung des Klaviers als überlebtes Andenken an die Jugendbewegung, die das Instrument als Statussymbol des Bürgertums bekämpfte, nur deshalb aufrechterhalten würde, weil "Klaviere stets noch einigermaßen teuer sind" und außerdem die Anstrengungsbereitschaft bei den "Musikanten" fehle, in: "Zur Musikpädagogik", S. 105. Der Vorwurf, daß die Jugend das Instrument aus "wirtschaftlicher Not" ablehnte, muß auch in der Gegenwart der Jugendbewegung häufig erhoben worden sein, Jöde erwähnt das kurz.

11) F. Jöde: Die Grundlagen, S. 41

12) E. Weiß-Mann: Jugend und Musik, S. 168

13) Ed. Zuckmayer: Das Klavier, abgedruckt in: JMB, S. 467

14) So lautete der Titel eines Aufsatzes von F. Jöde, der in der Laute 1921 erschien. Die Hauptgedanken daran finden sich in:"Die Grundlagen musikalischer Betätigung ..." (1922) . Dieser Aufsatz wiederum ist ein auszugsweiser Vorabdruck von Jödes Buch "Unser Musikleben - Absage und Beginn"(1923).

15) M. Weber, S. 76. Die Zitatstellen sind dem Neudruck von 1972 entnommen.

16) zitiert nach Frisius u.a.: Sequenzen Musik Sekundarstufe I, 2. Folge, Arbeitsbuch, Stuttgart 1976, S. 54

17) vermerkt u.a. bei E. Weiß-Mann: Jugend und Musik, S. 166

18) K. Stahmer: Musikalische Formung in soziologischem Bezug - dargestellt an der instrumentalen Kammermusik von Johannes Brahms (Diss, Kiel 1968). In Stahmers Aufstellung erscheint,mit seltenen Ausnahmen neben anderen Arrangeuren,Brahms selbst mit 4 hd. Klavierarrangements,so von op 18 Streic sextett, op 25 Klavierquartett, op 26 Klavierquartett, op 36 Streich- sextett, op 51.1 und 51.2 Streichquartett, op 67 Streichquartett, op 88 Streichquintett, op 111 Streichquintett, op 120 Klavier und Klarinette, (s. 73 f)

19) Z.T. werden verschiedene Fassungen z.B. für Chor, Solisten mit Klavier, nur für Klavier, aus rein ökonomischen Erwägungen gemacht, da das für den Komponisten die einzige Möglichkeit war mit einem Werk 2 oder 3 mal zu verdienen. Aber nicht nur die Komponisten sondern Geschäftemacher arrangierten neu: "von der wohl berühmtesten Komposition Brahms, dem 'Wiegenlied',existieren Paraphrasen für zwei, vier oder sechs Hände am Klavier, zwei Klavierfantasien, eine 'Salon-Fantasie', eine 'Improvisation' für Klavier, Arrangements für Klavier und Violine, Violoncello, Flöte oder Flöte und Violine, Fassungen für Harfe, Zither, Männerchor, Frauenchor, gemischten Chor, zwei Singstimmen und Klavier oder Singstimmen und Harmonium, so daß Brahms am 16.6.1877 bei Simrock anfragte: 'Wie wär's, wenn Sie vom Wiegenlied auch Ausgaben in Moll machten, für unartige oder kränkliche Kinder? Das wäre noch eine Möglichkeit, die Zahl der Ausgaben zu vermehren". (Stahmer, S. 72).

20) K. Stahmer, S. 69

21) Brahms an den Verleger Simrock, 30.6.1877, zitiert nach Stahmer, S. 70

22) M. Weber: Die rationalen ..., S. 77

23) A. Einstein: Mozart. Sein Charakter. Sein Werk. Frankfurt/M. 1978 (Taschenbuchausgabe der Neuausgabe von 1967), S. 234

24) W. Wiora: Skizze über die Entwicklung der Klavierpädagogik

25) S. 136

26) S. 135

27) Rezension über M. Weber: Die rationalen ..., in: Musik und Gesellschaft, S. 103

28) M. Weber: Die rationalen ..., S. 76

29) H. Höckner: Musik und Gemeinschaft, S. 18 (1924)

30) F. Jöde: Die Grundlagen, S. 38

31) M. Weber: Die rationalen ..., S. 76

32) P. Hindemith: Forderungen an den Laien, S. 8

33) F. Jöde: Die Grundlagen, S.39

34) S. 40 .

35) F. Jöde: Musikalische Erziehung und Instrumentalunterricht, S. 47

36) F. Jöde: Musikmanifest, Greifenbergverlag, Hartenstein 1921, zitiert aus: Die deutsche Jugendbewegung 1920 bis 1933, S. 1638. Auch heute noch finden sich solche Anzeigen in Tageszeitungen hauptsächlich für Orgel und Gitarre. Bei beiden Instrumenten sind es die Hersteller oder der Handel, die in ihrer Katalogwerbung eine dreimonatige "Lehrzeit" anpreisen.

37) Vgl. L. Kestenberg: Musikerziehung und Musikpflege - Musikschulen, S. 50

38) S. 49

39) A. Silbermann: Max Weber (1864-1920); in: A. Silbermann (Hrsg.): Klassiker der Kunstsoziologie, München 1979, S. 89

40) M. Weber: Wirtschaft und Gesellschaft, zitiert nach G. Kiss: Einführung in die Soziologie. Opladen 1977/3, S. 131

41) F. Jöde: Die Grundlagen, S. 31

42) S. 31

43) S. 38

44) S. 39

45) S. 36

46) G. Wyneken: Schule und Jugendkultur, Jena 1913, S. 6 f

47) H. Reichenbach: Musik in der Jugendbewegung, abgedruckt in: JMB, S. 933

48) S. 932

49) E. Preußner: Allgemeine Musikerziehung, S. 48
Für Preußner ist diese Sicht also auch noch 1959 gültig gewesen.

1/50) F. Jöde: Die Grundlagen, S. 39

51) F. Jöde: Musikdienst (1933), S. 2; Jöde zitiert sich selbst aus "Jugend und Kunst" (1918), um die Kontinuität des Denkens zu dokumentieren.

52) Unter Materialismus verstand Jöde sowohl die allgemeine Verdinglichung die durch die Sucht nach Geld entstehe als auch die naturwissenschaftliche alles "zersplitternde" Art, an etwas heranzugehen. Der Begriff wird nicht i.S. Marx verwendet.

53) F. Jöde: Musikdienst (1933), S. 3; Jöde zitiert hier aus Musik-Volk-Jugend (1925) wiederum - wie in Anmerkung 1/51 - um die Kontinuität des Denkens und Handelns aufzuzeigen.

54) F. Jöde: Die Grundlagen, S. 44

55) E. Weiß-Mann: Jugend und Musik, S. 166

56) D. Kolland, S. 82

57) D. Kolland sieht z.B. 6 Problemkreise, aus denen heraus die Instrumente abgelehnt wurden (S. 80 ff).
a) Ablehnung der Mechanisierung, b) Ästhetische Vorbehalte, c) für Hausmusik ungeeignet, d) Statussymbol des Bürgertums, e) Musikinstrumente als Träger der abgelehnten Musikanschauung, f) Konzertsaalinstrumente. Es sollen hier diese Problemkreise nicht referiert werden(sie sind in sich unstimmig). Ich greife nur ein Beispiel heraus, um meine Behauptung zu erhärten: Das für das Haus prädistinierte und nur im Haus "spielbare" Instrument Klavier, das M. Weber als typisches Hausmusikinstrument bezeichnet hat, wird von der Jugendmusikbewegung abgelehnt. Kolland nennt dafür die Gründe der JMB, die die Jugendmusikbewegung gegen bestimmte Instrumente hat: Die Instrumente seien für das Haus zu laut und für eine große Zuhörerschaft bestimmt. Während diese Aussagen auf das Klavier nur z.T. zutreffen, würde sich aus diesen Gründen eine völlig irrationale Haltung der Gitarre und der Violine gegenüber ergeben. Die "leise" Gitarre wird abgelehnt, die "laute" großtönige Violine aber zugelassen. Ähnliche Widersprüche, wie ich hier am Beispiel Hausmusikinstrumente angerissen habe, ließen sich in allen "Problemkreisen" zeigen und blieben bestehen, selbst wenn man mehrere gleichzeit betrachten würde. Bisher wurde betont, z.B. von J. Hodek, S. 336 f., daß das maschinell hergestellte Instrument per se abgelehnt wurde. Wenn das so wäre, ließe sich nicht rational klären, warum die sogar industriell hergestellte Blockflöte propagiert wurde, während die damals noch in aller Regel handwerks- oder manufakturmäßig hergestellten Instrumente Mandoline und Gitarre abgelehnt wurden. Hodek irrt, wenn er schreibt, daß G. Götsch der industriell und auf Profit ausgerichteten Mundharmonika-Industrie "die selbst hergestellte Blockflöte als ideales Volksinstrument entgegen(hielt)"(S. 337). Vielmehr wollte Götsch Prototypen für die industrielle Herstellung angefertigt sehen (S. Kap. III).

58) M. Weber: Wirtschaft und Gesellschaft (1919), hrsg. v. J. Winckelmann, Köln-Berlin 1964 I, II, S. 18

1/59) U. Günther: Die Schulmusikerziehung, S. 326, Anm. 59

60) S. 18

61) Herder, zitiert nach E. Preußner, Allgemeine ME, S. 47

62) H. Nohl: Die Stellung der Musik im deutschen Geistesleben, S. 159. Nohl bezeichnet in diesem Aufsatz die Musik als spezifisch deutschen Kunstausdruck, während er bei anderen Völkern die Literatur oder Malerei als vorherrschende Gebiete findet. Die Deutschen könnten deshalb vor allem aus der Musik für das Menschsein schöpfen.

63) S. 165

64) S. 165 f

65) S. 166

66) S. 164

67) Zitiert aus der Ausgabe des Insel-Verlags; Goethe: Lyrische und epische Dichtungen, Bd. 1, 1958 (1806 - 1810 Weimar), S. 567

68) W. Klafki: Theodor Litts Stellung zur Weimarer Republik und seine Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus, in: W. Klafki: Aspekte kritisch-konstruktiver Erziehungswissenschaft. Gesammelte Beiträge zur Theorie-Praxis-Diskussion, S. 219 - 253. Klafki verweist darauf, daß Litt im Gegensatz zu den meisten seiner Kollegen zu den politisch bewußten Universitätsprofessoren gehörte. Klafki ordnet Litt in den Umkreis der "Vernunft-republikaner" ein. Zwar hätte Litt sich gegen die Gegner der Republik in oft scharfer Weise gewandt, aber nicht in gleicher unmißverständlicher Klarheit sich für die Verfassung ausgesprochen. Darin lägen die Grenzen und Mängel seiner Position vor 1933 (S. 224). Mit diesen Grenzen und Mängeln lebte die reformpädagogische Erneuerungsbewegung insgesamt. Der Exkurs kann m.E. auch zeigen, wie undurchschaubar diese Mängel und Grenzen waren, zumal ähnliche Gedankengänge von aufrechten und engagierten Theoretikern wie von begeisterten Praktikern allerorten vertreten wurden.

69) S. 226 f

70) S. 229

71) G. Kerschensteiner: Der Begriff der staatsbürgerlichen Erziehung 1961/9, S. 45

72) U. Günther: Die Schulmusikerziehung, S. 19

73) D. Kolland, S. 80

74) F. Jöde: Musik und Gesellschaft, S. 3

1/75) K. Blaukopf: Musiksoziologie. Eine Einführung in die Grundbegriffe mit besonderer Berücksichtigung der Soziologie der Tonsysteme, Niederteuten/Schweiz 1972 (2. ergänzte Auflage der Erstausgabe von 1950, die bereits 1938 im wesentlichen abgeschlossen war), S. 71

76) Der Brief findet sich in der zweiten Fassung von Wilhelm Meisters Lehrjahre.

78) Goethe läßt durch "Wilhelm" seine eigene Vorstellung referieren. Anders als die "sonore" Stimme bei den Männern, wurde bei den Frauen die Stimme leise , sanft, "lieblich", still und in sich gekehrt erzogen.

79) Wilhelm Meister, zitiert n. J. Habermas, S. 26 - das ist natürlich das klassische Bildungsideal der Goethe-Zeit, das Goethe hier aufzeigt.

80) J. Habermas: Strukturwandel, S. 27

81) S. 26

82) Hier ist nicht, wie auch schon im Sprachgebrauch der Goethe-Zeit üblich, der "Staatsdiener" als "Diener öffentlicher Gewalt" gemeint (vgl. Habermas, S. 26)

83) J. Habermas, S. 27

84) Goethe glaubte später, daß Shakespeare's Theaterstücke nicht für das Theater gemacht, sondern "Lesestoff" seien.

85) R. Friedenthal: Goethe - Sein Leben und seine Zeit. München 1963, S. 476

86) R. Friedenthal: S. 675

87) Bei Schünemann heißt es: "Nur die dramatische Kunst findet nirgends Raum, sie wendet sich an eine "müßige Menge", die es in diesem wirkenden Kreis nicht gibt". S. 327

88) Zitiert nach Friedenthal, S. 675

89) Zitiert nach Schünemann, S. 330

90) Gemeint ist hier die Pädagogische Provinz.

91) G. Schünemann: Geschichte der deutschen Schulmusik, S. 327

92) E. Preußner: A. ME, S. 92

93) R. Friedenthal: Goethe, S. 676

94) K. Blaukopf: Musiksoziologie, S. 67

95) G. Schünemann: Geschichte ..., S. 382 (Schlußwort)

96) K. Blaukopf: Musiksoziologie, S. 72

97) E. Preußner: A.ME, S. 28, Preußner referiert über Goethes "schöpferischen Bildungsbegriff"

98) S. 53

1/99) Für Preußner ist vor allem Haydn's Schöpfung "die musikalische Verkörperung der neuen Menschlichkeit" aber "alle übertraf Pestalozzi" (E. Preußner: Allgemeine Musikerziehung, S. 48). Daß gegenwärtig "Die Schöpfung" wieder allerorten gleich mehrfach aufgeführt wird, könnte auch Zeichen für die neuerliche Suche nach Harmonie und Innerlichkeit sein.

100) G. Schünemann: Geschichte, S. 294

101) Aus der Gesangsbildungslehre, zitiert nach W. Gundlach: Die Schulliederbücher von Ludwig Erk, Köln 1969, S. 27

102) Zu Hientzsch Liedersammlungen ausführlich bei Gundlach: Die Schulliederbücher, S. 58 ff

103) S. 53

104) Gundlach: Die Schulliederbücher, S. 54

105) Vgl. Gundlach, S. 191 f

106) Vgl. Gundlach, S. 192

107) Zitiert nach G. Schünemann: Geschichte, S. 322

108) Zitiert nach G. Schünemann, S. 357

109) Zitiert nach S. Vogelsänger, der seinerseits Niederau: Musik im Lehrerseminar zu Moers, zitiert.
S. Vogelsänger: Musik im Lehrerseminar zu Soest (1806-1926), Diss. Dortmund 1972; in: Beiträge zur westfälischen Musikgeschichte, H. 10, S. 51

110) H. Pestalozzi,u.a. in: An die Unschuld ..., S. 154

111) S. 215, Pestalozzi unterscheidet zwischen zivilisierten Menschen, die nur "sinnlich" ihrem "tierischen" Dasein frönen und den kulturellen, die auf dem Weg der Vollendung sind und ihre sinnlich Natur als Teil ihres Wesens dem Ganzen unter- und einordnen.

112) "Lehrplan des Gesangsunterrichts an den höheren Lehranstalten für die männliche Jugend", Punkt 10, zitiert nach G. Braun, Die Schulmusikerziehung in Preußen, S. 168

113) S. 169

114) F. Jöde: Die Grundlagen, S. 42

KAPITEL II

2/1) F. Jöde: Die Grundlagen, S. 43.

2) S. 44.

3) Titel von F. Jöde 1954 (als Rückblick).

4) Wie zu der "Metamorphose der Pflanze" von Goethe, der ja auch mehr meint.

5) Th. W. Adorno: Zur Musikpädagogik; in: Dissonanzen 1972[5], S. 105.

6) F. P. Söllner: Versuch zur Lautenkunst, S. 485.

7) "Vom Zupfgeigen" 1907 im Wandervogel des W.V.D.B. ("Wandervogel deutschen Bundes für Jugendwanderungen",wurde 1907 gegründet, er war der spätere Träger der "Wandervogelkultur").

8) Vgl. H. Höckner: Die Musik in der deutschen ..., S. 50.

9) Flöte und Geige spielen erst später wieder eine Rolle.

10) Der Zupfgeigenhansl,von H. Breuer zusammen mit den Heidelberger Bachanten herausgegeben, erreichte mit der Auflage von 1926 eine halbe Million.

11) H. Höckner: Die Musik ..., S. 50.

12) Fischer war "Altwandervogel". Nach Blüher hatte er die Gitarre im Wandervogel "aufgebracht". H. Blüher: Wandervogel II, Blüte und Niedergang, 1920[5], Prien S. 76 f.

13) "Patentierte *Greifnotenschrift* von Oskar-Erwin Schmidt in Dresden mit Unterstützung von Heinrichshofens-Verlag, Magdeburg 1917" war eine Lauten- und Gitarrenbundschrift, die z.T. mit gewöhnlichen Noten unterlegt wurde. Hans Schmidt-Kayser macht mit seiner "Lautenschule nach Greifnoten" so Reklame:

Wandervogel-Lieder Volkslieder Humor-Album Scherz und Ernst	zur Laute oder Gitarre in Greifnotenschrift mit unterlegten gewöhnlichen Noten

14) H. Höckner: Die Musik, S. 24.

15) F. Jöde: Gitarre und Volkslied, im Sonderheft "Der Wanderer" 1916, zitiert nach Höckner: Musik ..., S. 116.

16) Zitiert nach Höckner: Musik ..., S. 117.

17) H. Blüher: Wandervogel II, Blüte und Niedergang, S. 76.

2/18) H. Höckner: Die Musik ..., S. 24.

19) R. Möller: Laute und Lautenmusik, S. 5.

20) Zitiert nach F. Buek: Die Gitarre und ihre Meister, S. 31.

21) S. 29.

22) In der Zeit der Gitarrenblüte hörte man die "exotischsten" Instrumente im Konzertsaal, sofern sie sich nur publikumswirksam verkaufen ließen, wie z.B. Mundorgelkonzerte.

23) F. Buek: Die Gitarre, S. 33.

24) E. Valentin: Handbuch der Musikinstrumentenkunde, S. 178.

25) F. Jöde: Lauter Sand, nicht ein Felsen, S. 20, in: Die Laute 1920/21.

26) "Musikantengilde" hieß die Zeitschrift des Jöde-Kreises (ausführlich in Kap. III).

27) Schönberg wird eingereiht in die klaviermäßige Kunstmusik, die ja nicht für bestimmte Kompositionsstrukturen steht, sondern vor allem für das autonome Musikleben, so daß das Neue an ihr nicht wahrgenommen werden konnte. Ganz im Gegenteil wird Schönberg wie Pfitzner und Strauß unterschiedslos einer "überalterten" Musik zugeordnet, die zur Erneuerung nichts beitragen kann. "Da stand ... auf der einen Seite eine Musik deren Überalterungserscheinungen allzu klar am Tag waren, die in der Liederkomposition (eines Richard Strauß und Hans Pfitzner) zu einer weiter absteigenden Linie der Differenzierung und der Routine allein altes Erbe verwaltete, ohne eigenen Sinn aus eigenen Notwendigkeiten finden zu können ..., und die lediglich in der Instrumentalkomposition, aller Fesseln an die Wirklichkeit ledig, nach einem neuen eigenen Sinn und neuen eigenen Formen suchte, ohne aber (bis zum letzten Schönberg hin) etwas anderes als den Mangel an wirklichem Zeitsinn und an Zeitformen zu dokumentieren. Der Wille zur Selbstgestaltung wurde dabei ... zu seiner Selbstdifferenzierung ausschließlich zum Willen zur Leistung umgebogen." (F. Jöde: Jugend und neue Musik ; 10 Jahrgang, Heft 2, Mai '32, S. 23.)

28) Mahler hatte in seiner VII. Sinfonie die Gitarre z.B. als folkloristisches Element benutzt.

29) Davon sprach auch Kurella im Wandervogel-Lautenbuch, allerdings mit einer völlig anderen Stoßrichtung ... "Aber er (der Wandervogel, I.B.), hat auch eine Schuld dabei auf sich geladen: ihm ist es zuzuschreiben, daß die Laute anfängt Modeinstrument zu werden, daß es bald zum guten Ton gehört, ein wenig auf der Guitarre oder Laute klimpern zu können. Grad wie vor 100 Jahren ...", zitiert aus: "Die deutsche Jugendmusikbewegung" in Dokumenten, S. 31.

30) F. Jöde: Ein Jahr Arbeit (1918), S. 61.

31) F. Jöde: Lauter Sand ..., S. 19.

2/32) F. Seidenfaden: Die musische Erziehung in der Gegenwart, S. 35.

33) Bei Durchsicht der Notenbeilagen der Laute fällt auf, daß das Klavier nur einmal gefordert wird und das als Generalbaßinstrument. Brahms Volkslieder, die alle entweder für Chor oder als Klavierlieder ausgeführt sind, werden mit einem Lautensatz von E. Dahlke versehen (im 3. Jg.). Der Leser erfährt von dem originalen Klaviersatz nichts. Dahlkes Lautensatz hat mit Brahms Klaviersatz nicht viel gemeinsam. Man muß dabei vor allem bedenken, daß erst Brahms' Klaviersatz das Volkslied zu seiner Komposition macht, ohne diesen wäre Brahms kaum mehr als ein Volksliedherausgeber. Eine Veränderung in einen Lautensatz (die in jedem Fall instrumentenspezifische Änderungen beinhalten müßte) würde die Komposition zerstören, weil vom Klavier her gedacht ist, sie das Volkslied ausdeutet und mit ihm eine unlösbare Symbiose eingeht. Das Verfahren das sich hier bei Brahms Volksliedern angewendet zeigt, wird später das Klavier zwar nicht "salonfähig" aber wieder jugendmusikfähig(er) machen. Da der Klavierton neutral gesehen wird, braucht nicht die Musik der Romantik darauf gespielt werden, sondern kann einerseits alte Musik, die man auf Tasteninstrumenten spielte, wieder verfügbar werden, andererseits eigentlich spezifische Klaviermusik neutralisiert und auf andere Instrumente übertragen werden (vgl. dazu Jödes "Spielmann" und Orff).

34) R. Möller: Konzertmusik und Hausmusik, 1918, S. 2.

35) R. Möller: Die Ziele der 'Laute', in: Die Laute 1/17.

36) R. Möller: Laute oder Gitarre?, S. 4.

37) F.P. Söllner: Versuch zur Lautenkunst, S. 473, wie Söllner seinen romantisch denkenden Mitbürgern in den Mund legt.

38) Sie war am 4. September 1979 im Fernsehen zu sehen. Der Titel hieß: "Der reine Schwindel". Seine Enkelkinder Carola und Leonhard Regnier trugen seine "Lieder zur Laute" (so der Untertitel der Sendung) - mit Gitarre- und Lautenbegleitung vor - (Die Laute zu Liedern wie "Mädchens Klage") -. Es wurde nicht deutlich, ob Wedekind seine "Mädchenlieder" auf diesem Instrument begleitete oder ob sein Enkel die ironisierend-romantischen Verse auf diese Weise besser interpretieren zu können glaubte.

39) Vgl. H. Nickel: Beitrag zur Entwicklung der Gitarre, S. 50. Die "Laute" klang im Vergleich zur Konzertgitarre (des Gitarristen Regnier) dumpfer, was neben dem Qualitätsunterschied daran gelegen haben dürfte, daß die "Laute" wenig gespielt wird, aber es wird nicht an der Form gelegen haben.

40) Im Reallexikon, Stichwort: Laute "In den letzten Jahren hat man sie (die Laute, I.B.) wieder hervorzuholen begonnen; die meisten heute in Haus und Konzert anzutreffenden 'Lauten' sind indessen Zargeninstrumente, also Cistern", S. 239.

2/41) "Auch bei der Citole (des MAs=Cister , I.B.) bewegen wir uns auf einem wenig gesicherten Terrain und wiederum (wie bei den Gittern I.B.) besteht das Problem darin, Namen und Instrumentendarstellungen zusammenzubringen, während genauere Angaben spärlich sind", muß D.Munrow noch 1976 vermerken (S. 43).

42) Das Instrument gab es auch in "schlankeren" Versionen wie z.B. in England, vgl. Munrow, S. 122.

43) Es gab und gibt auch solche Instrumente, die aus statischen Gründen die Saitenhalterung an der unteren Zarge haben, um die stärkere Spannung der Stahlsaiten auszuhalten, ohne allerdings die Cister als Vorbild zu kennen. Es sind eher verunglückte Bauversuche, was historisch getreu nachgebaute Cistern spielend beweisen.

44) Zu sehen z.B. im Deutschen Nationalmuseum in Nürnberg.

45) Noch heute wird zwischen den Begriffen gewechselt. Mit der zunehmenden Institutionalisierung und Professionalisierung der Gitarre verschwinden solche unrationalisierten Verwendungen, die der Gitarre und der historischen Laute lange geschadet haben, weil sich mit beiden die "Klampfe" verband. Vor allem auch deshalb, weil Gitarrenlauten mit meist sehr schlechter Klangqualität noch immer im Handel zu finden sind.

46) Noch heute wird in der Mehrheit aller Fälle bei der spontanen Beantwortung der Frage nach einem Musikinstrument auch von Schülern die Geige genannt, obwohl die Gitarre das weitaus beliebtere Instrument ist.

47) G. Hellwig: Instrumentenbau und Singbewegung, S. 180.

48) J. Zuth: Volkstümliche Gitarrenschule. Karlsbad 1921, S. 2, ähnlich 1915, in: "Das künstlerische Gitarrenspiel".

49) J. Zuth: Das künstlerische Gitarrenspiel, Leipzig 1919^2, S. 9.

50) F. Jöde: Lauter Sand, nicht ein Felsen. S. 21. Zuth schrieb seine Dissertation über den Wiener Gitarristen Molitor (1918), die Jöde kannte, er bezeichnete sie sogar als wissenschaftlich sehr gut und lesenswert. "Zuth weist mit aller Deutlichkeit nach, wie Molitor unter dem direkten Einfluß Mozarts und Beethovens gestanden hat, mit denen er sogar bis in einzelne Züge seiner Thematik wörtlich übereinstimmt." Aber dann meint er unbefangener als Zuth zu sein und empfiehlt weiter nachzusehen, worin sich denn Mozart von Molitor unterscheide. "Das ist nichts anderes als menschliche Größe, die ihm (Molitor) fehlt, das ist, was ein Genie vom Talent unterscheidet und es zu dessen Gegner macht." Bezeichnend für Jöde ist, daß kompos. Größe mit menschlicher gleichgesetzt wird. Das ist aber gerade das, was sich aus dem zweifellos richtigen Niveauunterschied der Werke von Molitor und Mozart nicht zweifelsfrei ergibt.

51) H.D. Bruger: Herkunft, S. 46.

2/52) Man wußte allerdings damals noch sehr wenig über die beiden Instrumente. Der unsystematische Gebrauch der Namen im MA tat gerade bei ihnen ihre verwirrende Wirkung. Daß für das Volksinstrument Gitarre wenig aufgezeichnete Literatur existierte, ließ lange den Schluß zu, daß sie auch wenig gebraucht wurde. Daß sie aber auch zu Zeiten Praetorius außer für "Lumpenlieder" für feinere Gesänge benutzt wurde, deutet dieser in Syntagma musica an, obwohl Praetorius viel genauere Angaben über Blasinstrumente machte und die Gitarre (neben anderen Saiteninstrumenten) eher stiefmütterlich behandelte. Für die Gitarre und für die Laute beginnt erst seit den 1960er Jahren mit wissenschaftlichen Arbeiten sich auch ihre Geschichte zu klären.

53) H.D. Bruger: Herkunft, S. 46.

54) H.D. Bruger: Wegweiser ..., S. 71. Seine Arbeiten "bildeten damals fundamentale Grundlagen für das soeben wiedererstandene Lautenspiel. Obwohl seine praktischen Ausgaben wiss. fundiert waren ... waren sie doch für die erwähnte Lautengitarre bestimmt und stellten somit Bearbeitungen dar, die in ihrer Form heute nur noch aus dem damaligen Zeitgeist heraus verstanden und bewertet werden können. (Ragossnig, S. 53).

55) Das Buch sollte 1926 bei Kallmeyer (dem Hausverlag des Jöde-Kreises) erscheinen. Vermutlich ist es das nicht, es läßt sich bibliografisch nicht nachweisen. Bruger erwähnt es in einer Fußnote im Aufsatz:"Herkunft und Entwicklung der modernen (einchörigen) Laute", S. 48. In der Schrift sollten laut dieser Fußnote "ausführliche Belege für die einzelnen Stadien der Entwicklung von der doppelchörigen zur einchörigen Laute" zu lesen sein.

56) Reallexikon, Stichwort:Guitarre, S. 168.

57) Sachs: Handbuch der Instrumentenkunde, S. 212.

58) Sachs, S. 212.

59) Vgl. K. Ragossnig: Handbuch der Gitarre und Laute, vor allem S. 69.

60) Sachs, Reallexikon, Stichwort Laute, S. 238.

61) Stichwort Vihuela, S. 409.

62) Gespräch mit Gitarrenbaumeister Dieter Hense, Hohenstein/Ts., während der Tage alter Musik in Herne am 4. Dezember 1980. Hense baut u.a. 5chörige Barock-Gitarren und Vihuelen (6chörig) nach authentischen Quellen und Überlieferungen sowie Angaben aus der musikwissenschaftlichen Forschung.

63) "Zeitgenössische Autoren betonen den gleichen Aufbau von Vihuela und Gitarre und nennen als Hauptunterschied die Besaitung. Miguel de Fuentlana spricht im Jahre 1544 von ... 'der vierchörigen Vihuela, die Gitarre genannt wird'" (Munrow, S. 127). Die Vihuela entsprach in ihrer Größe ungefähr der heutigen Konzertgitarre, während die historische Gitarre wesentlich kleiner, schlanker und viel weniger stark eingebuchtet war. Die alten Instrumente hatten niedrigere Zargen als heute.

2/64) Gespräch mit D. Hense,und mit klanglicher Überprüfung seiner Aussagen, an dem (allerdings) rekonstruierten Instrumenten.

65) H. Nickel, S. 81 f.

66) H.D. Bruger: Wegweiser durch die Hausmusik (1926), S. 158, mit nur "wirklicher Lautenmusik".

67) Hermann Abert, deutscher Musikwissenschaftler u.a. in Leipzig tätig, Mozartbiograph.

68) H. Seiffert: Singbewegung und Volksbildung (Diss.); S. 29. H. Abert: Die Musikanschauung des Mittelalters, Halle 1906, war eine wichtige Quelle für den Jöde-Kreis.

69) Vgl. Seiffert, S. 28 ff.

70) Damit ist immer die "alte" Polyphonie gemeint und nicht die der Romantiker, weil die neue das "Zuhören",also das Podium fordere, die alte aber den Vollzug im Mithören oder besser Mitspielen voraussetze. Darauf geht W. Gurlitt in einem Vortrag der Reichsschulkonferenz ein, "Alte und Neue Polyphonie im Kampf um das musikalische Bildungsideal", in: Musik in Volk, Schule und Kirche.

71) H.D. Bruger: Herkunft ..., S. 46.

72) C. Sachs: Reallexikon,Stichwort:Laute, S. 239.

73) W. Scheibe spricht bei Laienbildung von einem konstitutiven Begriff für die Erwachsenenbildung, aber er war auch konstitutiv überhaupt für Volksbildung vom Kindergarten bis zur Erwachsenenbildung. W. Scheibe: Die Reformpädagogische Bewegung, S. 360, Weinheim 19786.

74) H. Boettcher: Musik und Gesellschaft als Arbeitsprogramm, in: Musik und Gesellschaft, Heft 1/1930, S. 18.

75) W. Twittenhoff: Laie und Dilettant, S. 1.

76) F. Jöde: Die Laute als Melodieinstrument, in: Musikantengilde 2/1924, in:Musik im Anfang (Beiblatt), S. 9. Auch Gerwig betont das "singen", in: "Musik im Anfang" 1926.

77) F.P. Söllner, S. 478.

78) S. 479.

79) S. 476 f.

80) S. 477.

81) F. Jöde: Unser Musikleben ..., S. 41.

82) F. Jöde: Musik und Gesellschaft, S. 2.

2/83) F. Reusch: Musik im Volk. In: Der Kreis (in Musikantengilde) 1927, S. 2.

84) Ein stehender Spruch des Jöde-Kreises (sozusagen als Grußformel) hieß: "reifwerden und rein bleiben", nämlich durch das "Erlebnis der Anschauung" zum "selbsttätigen" Menschen werden, ohne den "Kindersinn" zu verraten, denn sonst wäre man ein entfremdeter Mensch.

85) H. Reichenbach: Die Musik der Jugendbewegung, in: JMB, S. 933.

86) F. Reusch: Musik im Volk, S. 6.

87) H. Nohl: Aus Handbuch der Päd., Bd. 1: Die Theorie und Entwicklung des Bildungswesens. Langensalza 1933. Zitiert nach E. Weber (Hrsg.): Der Erziehungs- und Bildungsbegriff des 20. Jh., Bad Heilbrunn/Obb., 1969, S. 38 f.

88) F.P. Söllner: Versuch zur Lautenkunst, S. 484.

89) G. Kerschensteiner: Das musikalische Kulturgut ..., S. 4.

90) E. Kiwi: Stil und Gemeinschaft (1934?) zitiert nach D. Kolland: Gemeinschaftsmusik, S. 148.

91) Wie Kerschensteiner es nannte, in: Das musikalische Kulturgut im Bildungsverfahren, S. 4.

92) U. Günther: Die Schulmusikerziehung ..., S. 17.

93) F. Tönnies, S. 5.

94) S. 40

95) G. Schünemann: Geschichte ..., S. 291.

96) In Th. Matthias: Herders Werke, Leipzig, Wien 1903, Bd. II (Volkslieder); Von deutscher Art und Kunst, I. Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker, S. 19.

KAPITEL III

3/1) F. Jöde: Die Grundlagen, S. 45

2) F. Jöde: Die Laute 1921/22, Ankündigung über die Umbenennung

3) F. Jöde: Jugend und neue Musik, S. 27

4) F. Jöde: Vom Sinn der Musik i.d. Volksschule, S.9

5) K. Thomas: Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jh's, Stichwort: Bauhaus, S. 27 f, Köln 1973

6) F. Jöde: Vom Sinn der Musik in der Volksschule, S. 8

7) Es ergab sich als Effekt ein normierter Baustil, ob im Bauhaus oder in der Musik, was auch an der handwerklichen Ausrichtung und Lehre lag, während Gropiusse und Hindemiths selten waren, ergab sich aus handwerklichem Können und strengen Vorgaben ein Einheitsstil. Der terminus technicus "organischer Elementarismus" stammt von T.v.Doesburg;vgl. K. Thomas: Stichwort De Stijl, S. 201

8) Adorno hatte es so formuliert:
"Der Begriff des Musikanten aber meint insgeheim bereits den Vorgang des Musizierens über Musik; daß einer fidelt soll wichtiger sein, als was er geigt"
in: Kritik des Musikanten, S. 69

9) H. Reichenbach: Die Musik der Jugendbewegung, S. 9 34 in JMB

10) F. Jöde: Jugend und neue Musik, S. 26

11) S. 27 ff

12) Gruppen der 'Laute'. Zuletzt lautete der Untertitel "Zeitschrift der Musikergilde"

13) E. Doflein: Gegenwart, Gebrauch, Kitsch und Stil, in: Melos VIII, 7, S. 299, zitiert nach D. Kolland: Die JMB, S. 148

14) D. Kolland, S. 148

15) Neue Sachlichkeit hieß nicht nur die abgelehnte Musik der Schönberg-schule, sondern auch der Blut- und Boden-Realismus im faschistischen Dritten Reich

16) F. Werfel: Realismus und Innerlichkeit (1932) zit. n. F. Seidenfaden: Die musische Erziehung, S. 19; bei Seidenfaden gesperrt gedruckt

17) D. Kolland u.a., S. 157

3/18) H. Hübner: Neue Musik und musikalische Jugendbewegung. Ein Zeitkommentar, S. 746, in: Die Musik XXI/8. Die Zeitschrift wurden von H. Mersmann herausgegeben

19) L. Kestenberg: Probleme der Musikorganisation, S. 57

20) H. Hübner: Neue Musik und musikalische Jugendbewegung, S. 747

21) "Musikmachen ist besser als Musikhören, hieß (auch I.B.) das Plakat, das damals in Baden-Baden bei der Uraufführung von Hindemith-Brechts Lehrstück wie ein revolutionäres Flugblatt mißtrauisch betrachtet wurde." (E. Preußner: Die Stellung d. Laien in der Musik, Musikpflege, S. 234, 3. Jg. 1932/33)

22) E. Zuckmayer: Warum wir in diesem Jahr nicht nach Baden-Baden gehen, S. 87

23) Die nächsten, die 10. Kammermusiktage fanden als "Neue Musik 1930 Berlin" statt, veranstaltet von der "Rundfunkversuchsstelle bei der Staatl. Hochschule für Musik" in Berlin; aus Musik und Gesellschaft (Umschau). Thema war Laienmusik (Haus- und Liebhabermusik, Musik für päd. Zwecke, Rundfunkmusik

24) JMB S. 1024, Kurzbiografie

25) Der Begriff soll von Jöde stammen

26) E. Zuckmayer: Neue Spielmusik, 1927, S. 314 - 321

27) H. Reichenbach: Laienerziehung durch Volksmusikschulen, 1927, S. 154

28) S. 153

29) F. Jöde: Musikschulen für Jugend und Volk, abgedruckt in JMB, S. 713

30) S. 714

31) Orff stellte dieses Prinzip explizit seiner rhythmisch-melodischen Elementarlehre voran.

32) P. Hindemith: Forderungen an den Laien; erschien als einer der ersten Aufsätze in der von Jöde und Boettcher herausgegebenen Zeitschrift: Musik und Gesellschaft. Die 9 Punkte beziehen sich auf diesen Aufsatz. Die eingeklammerten Erläuterungen zeigen, wogegen Hindemith die Laien schützen wollte.

32a) G. Götsch: Das Musikheim Frankfurt/O. im Zusammenhang mit der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Charlottenburg, abgedruckt in JMB, S. 893

32b) S. 892

32c) W. Lotz: Das Musikheim Frankfurt an der Oder (1929), in: JMB, S. 889

33) G. Hellwig: Instrumentenbau und Singbewegung. In Form eines offenen Briefes an Fritz Reusch vom März 1928, S. 182

34) F. Jöde: Musikalische Erziehung und Instrumentalunterricht, S. 46, "einschließlich der menschlichen Stimme selbst"

35) G. Götsch: Gutachten über die Mundharmonika, S. 86

36) G. Hellwig, S. 182

3/37) L. Kestenberg: Jahrbuch d. Musikorganisation, Leipzig 1931, S. II f, zitiert nach D. Kolland, S. 155, die nicht glauben mag, daß ein so hochgebildeter Musiker ästhetische Fragen beiseite lassen könne. Das tut er auch nicht, er meint hier den vom ethischen "isolierten" ästhetischen Wert, der dann als mechanische Gesinnung erscheint, s.a. "Laienmusik f. alle".

38) Darauf, daß dieses Industrial Design sogar einen konformistischen Geschmack erzeugte , wies W.F. Haug in seiner Schrift: Kritik der Warenästhetik hin (1971)

39) U. Günther: Schulmusikerziehung, 1967, S. 166

40) Wilhelm Limpert Verlag Dresden, Beilage in Z. f. Schulmusik

41) K. Gofferje: Meine Bastelstunden, in: der Kreis, 10. Jg., Heft 2, S. 33

42) Schulmusikerziehung, S. 165

43) Th. Dispeker verweist in Heft 6 der "Kindermusikinstrumente" darauf

44) W. Köhler: Selbstbau von Blockflöten

45) darüber berichtet Gofferje in seinem Aufsatz: "Meine Bastelstunden"

46) K. Gofferje: Blockflötistik? Der Kreis, 10. Jg., Juli '32, S. 70

47) G. Hellwig: Instrumentenbau und Singbewegung, S. 179

48) G. Hellwig, S. 181

49) Sie war von Hohner ins Leben gerufen worden

50) H. Nohl: Pädagogik aus dreißig Jahren, Fft./M. 1949, S. 21

51) S. Fischer über M. Hohner, zit.v.W. Blankenburg: Von der Mundharmonika, in: Zeitschrift für Hausmusik 10/1941, S. 13 f

52) nach der "Gleichschaltung" von Jöde-Kreis und Finkensteinern auch von Messerschmid und Blankenburg fortgesetzt

53) möglicherweise zeigt das, wie wenig man eigentlich begriffen hatte, daß das Ziel, ein "singendes Volk" zu werden, längst ad absurdum geführt war. Im Gegenteil war man so verblendet, nach dem Krieg zu behaupten, daß man bei allem Schrecklichen des Hitlerregimes doch ein singendes Volk war.

54) Nach dem 2. Weltkrieg hatte R. Sonner gemeint, daß jeder Musikerzieher sich mit diesem Instrument auseinandersetzen muß, wenn er seine Verpflichtung ernst nimmt; als Faktor der Musikerziehung wird sie von Zepf vorgestellt, in: Die Volksinstrumente und die Jugend, hg. v. Jöde o.J.

55) vgl. dazu die Ausführungen J. Hodek: Musikalisch-pädagogische Bewegung zwischen Demokratie und Faschismus, S. 320 ff

3/56) G. Götsch, aus dem Gutachten

57) Gofferje: Blockflötistik, S. 70

58) A.E. Martin: Die Instrumentenindustrie und der Neuaufbau der Wirtschaft; in: Kultur-Wirtschaft-Recht 1934, S. 109

59) Solche Werbeschriften erschienen z.B. als Beilage in der Z.f. Schulmusik, die in ihren Artikeln scharf gegen die Mundharmonika vorging. Nicht selten stehen die Werbungen direkt neben einem gegnerischen Artikel. Viele Leser nahmen diese Inkonsequenz der Zeitschrift übel, was durch die ebenfalls abgedruckten Leserbriefe erkennbar wird. Auf die Frage, welches Instrument sie gerne spielen möchte, schrieb ein 10jähriges Mädchen der Gesamtschule Hagen/Westfalen (1978): Muntermonika

60) In Berlin gab es 1936 mehr als 100 Mundharmonika-Schulorchester; mitgeteilt von einem Leser in der Völkischen Musikerziehung

61) abgedruckt in Z.f. Schulmusik, Abschnitt Dokumente, 4. Jg., 1931, 3. Heft, S. 62

62) G. Götsch: Gutachten über die Eignung der Mundharmonika als Schüler-Orchester- und Volksinstrument; in: Musische Bildung, Bd. 1, S. 84 - 86, Wolfenbüttel 1949; "dem preußischen Kultusministerium auf Anforderung eingereicht 1929." Daraus wird im folgenden hauptsächlich zitiert, weil in ihm alle Argumente gegen dieses Instrument versammelt sind

63) S. 84

64) W. Blankenburg: Volks-Musikinstrumente; in: Zeitschrift für Hausmusik 3/1934, S. 118

65) W. Blankenburg, S. 119

66) F. Messerschmidt, in: Völkische Musikerziehung 2/1936, S. 649; er hält aus demselben Grund Klavierbearbeitungen von Instrumentalwerken für problematisch

67) G. Götsch, S. 84

68) z.B. in Musikerziehung (Hg Kühn und Spezialgegner Jödes) und Z.f. Schulmusik in seltener Einmütigkeit veröffentlicht, von einem Dortmunder Amtsarzt

69) H. Martens: Falsche Propheten, in: Z.f. Schulmusik, 4. Jg., 1931, Heft 5, S. 92

70) G. Götsch, S. 85

71) F. Messerschmidt: Ein Volksinstrument, in: Völkische Musikerziehung 2/1936, S. 234

72) "Volksinstrumente", Brief an die Schriftleitung, Völkische Musikerziehung 2/1936, S. 388

3/73) z.B. haben "natürlicherweise" 'unverbildete Kinder das Bedürfnis ... in ihrer Kinderpentatonik, auf ihrem Instrument zu träumen". (wie es Götsch in seinem Gutachten ausdrückte)

74) D. Degen: Zur Geschichte der Blockflöte in den germanischen Ländern, Kassel 1939, S. 7

75) E. Brauer: Zur Wiederbelebung der Blockflöte; in: Der Blockflötenspiegel, Dez. 1932, Heft 12, S. 177

76) K. Gofferje: Zum gegenwärtigen Stand des Blockflötenspiels, S. 52

77) Allgemeine Musikzeitung, Nr. 26/1932

78) F. Jöde: Für die Blockflöte; in: Der Kreis, 9.Jg., S. 23

79) die Begriffe sind anfangs gewöhnlich austauschbar, dazu Abschnitt "Schulflöte"

80) als Beilage in musikpädagogischen Zeitschriften 1932

81) K. Gofferje: Blockflötistik? S. 70, wie bereits ausgeführt als Steigerung für Gitarristik und mechanische Gesinnung

82) F. Jöde: Für die Blockflöte; in: Der Kreis, 9.Jg., S. 23

83) K. Gofferje: Blockflötistik? S. 66

84) F. Jöde: Für die Blockflöte, S. 23

85) K. Gofferje: Blockflötistik? S. 66

86) F. Jöde: Für die Blockflöte, S. 23

87) K. Gofferje: Blockflötistik? S. 70

88) S. 68

89) F. Jöde: Für die Blockflöte, S. 23

90) Heft 5, 6, 7, Jg. 31

91) K. Gofferje: Zum gegenwärtigen Stand des Blockflötenspiels; in: Die Musik, Jg. XXIX, S. 818; er mokiert sich hier über solches Gebaren und findet das grundfalsch

92) K. Gofferje: Blockflötistik? S. 69

93) F. Jöde in seinem Geleitwort zu H. Reichenbach: Blasinstrumente, ein Beitrag zur Instrumentenfrage, S. 84

94) H. Reichenbach, S. 86

95) F. Jöde: Für die Blockflöte, S. 23

3/96) M. Ruetz: Schulblockflöten in d" und c", S. 110

97) E. Rabsch: Musik, Bd. II, S. 237. Seine Ansicht wurde längst nicht von allen Pädagogen geteilt .

98) Sachs: Reallexikon, Stichwort Stockflöte, S. 358 f

99) Die Flöte taucht ca. 1926 auf
O. Schneider: Das Lehrbuch der Schulflöte, Volksverein-Verlag Gladbach, o.J.; Schneider verweist auf Spielmaterial aus dem Jöde-Kreis. Sein Instrument wird von Pfannenstiel u.a. im "Lehrplan" genannt.

100) E. Wohnsdorf: Lernt Blockflöte spielen. Die Blockflöte als Volksinstrument; in: Die Volksschule, 30. Jg., Febr. 1935/15, S. 9

101) W. Stolte: Solmisation und Instrumentalmusik;in: Die Volksschule, 1931, S. 705

102) zitert nach K. Thomas: Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jh's, Köln 1973, Stichwort De Stijl, S. 202

103) G. Hellwig, S. 181

104) Sachs: Reallexikon, Stichwort Blockflöte, S. 51

105) S. Fisch: Aus der Geschichte der Blockflöte; in: Volkslied und Hausmusik, Zürich, 2. Jg., 1935/36

106) Sachs: Stichwort Blockflöte, S. 51

107) C. Mühle: Untersuchung über die Resonanzeigenschaften der Blockflöte; (Diss. Frankfurt/M. 1966), S. 16

108) M. Ruetz: Schulblockflöten in d" und c"; in Z.f. Hausmusik, 3. Jg., Kassel 1934, S. 114

109) F.A. Drechsel: Zur Akustik der Blasinstrumente, 1927, § 10, S. 13
"Aus den Beispielen ( ) erhellt die Notwendigkeit, die Wandung der Blasinstrumente so schwach wie möglich zu machen."

110) M. Ruetz: Schulblockflöten in d" und c", S. 114

111) Herrnsdorf-Blockflöte, Beilage in Z.f. Schulmusik, 1932

112) M. Ruetz: Schulblockflöten in d" und c", S. 110
Die Fa. Nagel, die mit dem Jöde-Kreis in Verbindung stand, bot eine "Volksblockflöte" an. Der einzige Unterschied zur Schul-Blockflöte "und der damit erzielte niedrige Preis besteht in dem Fortfall zweier veredelnder Arbeitsgänge, jedweden Zubehörs, der Garantien und dem Umstand, daß dieses Instrument nur von dem Hersteller in Hannover direkt bezogen werden kann" (1932)

113) W. Twittenhoff: Von den Grenzen des Blockflötenspiels, S. 36

114) H. Reichenbach: Blasinstrumente, ein Beitrag zur Instrumentenfrage, S. 86 f

3/115) Gutes Tonholz kann z.B. auch Nachteile bei dicker Wandung etwas ausgleichen. Ahorn läßt das nicht zu.

116) M. Ruetz: Schulflöten in d" und c", S. 112

117) S. 12

118) C. Mühle, S. 8

119) C. Mühle, S. 13

120) § 9, S. 12

121) Alte oder neue Griffweise für die Blockflöte, S. 158
P. Harlan: Die Entstehung der neuen Griffweise

122) K. Gofferje: Zum gegenwärtigen Stand des Blockflötenspiels; in: Die Musik XXIX/12, Sept. 37, S. 818

123) W. Schreyer: Kind und Instrument; in: Der Blockflötenspiegel, 4. Jg., 1934

124) F. Jöde: Das kann ich auch, S. 27

125) W. Woehl: Die Blockflöte, Bärenreiter 1930

126) W. Twittenhoff: Von den Grenzen des Blockflötenspiels, S. 37

127) "Anstelle von dualistischer thematischer Verarbeitung, von Steigerung und Höhepunkt, von Auf und Ab der Melodien, von Dur und Moll, der funktionalen Harmonik und der chromatischen Differenzierung trat eine schwingende, kreisende, in sich ruhende Musik."

128) M. Ruetz, S. 110

129) S. 114

130) S. 112 f

131) S. 113

132) E. Rabsch: Musikinstrumente in der Volksschule, S. 34
Er gibt Hinweise, wie man die Instrumente prüfen kann: nämlich zwei aufeinmal zu spielen, damit der Anblasdruck gleich ist.

133) W. Twittenhoff: Von den Grenzen des Blockflötenspiels, S. 39

134) W. Woehl: Die Blockflöte, S. 7

135) S. 8

136) K. Gofferje: Blockflötistik? S. 69

3/137) S. 67, Gofferje wendet sich hier gegen die Deklassierung des Instrumentes als kindertümliches. Kindhaftes Verhalten ist dagegen menschliches Verhalten. Der Erhalt des "Kindersinns"gilt als wichtige Grundlage von Humanität

138) K. Gofferje: Blockflötistik? S. 69

139) H.P. Gericke: Mit Blockflötenspielen allein ist es nicht getan; in: Der Blockflötenspiegel, 2. Jg., 1932, S. 183

140) W. Twittenhoff noch 1937: Die Blockflöte - ein erstes Kinderinstrument

141) W. Woehl: Die Blockflöte, S. 16

KAPITEL IV

4/1) Titel eines Berichts über einen "Orff-Kurs" im Musikseminar Freiburg i.Br., in: Musikpflege 2/1930/31, S. 477 f v. H.F. Redlich

2) C. Orffs Bezeichnung für das Instrumentarium

3) "Das Wesen des Musikalischen wird als organisches Werden, als Bewegungskraft 'kinetischer Energie', als Ablauf dynamischer Spannungen und Lösungen erfaßt" (Schäfke: Musikästhetik und musikalischer Einführungsunterricht, Vortrag gehalten auf der öffentlichen Hauptversammlung des Verbandes akad. geb. Musiklehrer in Berlin 1925)
"Musik ist ihr das Werden und Drängen organischen Lebens, dessen Verständnis eine wesentlich aktiv gerichtete Persönlichkeit bedingt."
(Schäfke: Musikanschauung und Schulmusikreform, Vortrag: VI. Reichsschulmusikwoche S. 98)

4) Tagungsbericht von H.F. Redlich, S. 477

5) F. Reusch, Weihergarten, S. 36

6) Orff hatte für sein Schulwerk die besten Voraussetzungen, weil hier Komponist, Instrumentenbauer und Laie in einem überschaubarem Rahmen tätig wurden und nun im kleinen Kreis das verwirklichen konnten, was in den reformpädagogischen Bewegungen an ganzheitlichem Erleben angestrebt wurde.
Erst als das Konzept stand, wandte man sich an die Öffentlichkeit.
Im Jöde-Kreis entdeckte man wohl sofort eine Wesensgleichheit, Dorothee Günther, die Leiterin der Günther-Schule, wurde ständige Mitarbeiterin der Zeitschrift der Jöde-Bewegung "Der Kreis". Twittenhoff, Mitglied des Arbeitskreises von Fritz Jöde (JMB S. 1022 (Twittenhoff) wurde Mitarbeiter Orffs und Reusch, "führend beteiligt an der JMB" (aus Kurzbiografie (Reusch) in JMB, S. 1020) schrieb ein knappes, sehr wesentliches Vorwort" (W. Twittenhoff: C. Orffs "Schulwerk", S. 128) zu den "rhythmisch-melodischen Übungen", dem grundlegenden Band des Schulwerks (von Orff), Reusch hielt das "gesamtkünstlerische und pädagogische Werk von Carl Orff für eine pädagogische Tat" (F. Reusch: Carl Orffs "Schulwerk" und die Laienmusikerziehung, S. 37)
Der erste "musikpädagogische Kurs" Orffs fand 1931 im Musikheim in Frankfurt/Oder statt. Im preuß. Kulturministerium hielt man die neuen Gedanken zum Thema "Musik und Bewegung" für diejenigen, "an denen der Musikpädagoge nicht vorübergehen kann. Die Erfahrungen der vergleichenden Musikwissenschaft und die Ergebnisse der Musikpsychologie erhalten durch Orff eine praktisch-künstlerische Auslegung, die unmittelbar in das musikpädagogische Gebiet einmündet." (Anmerkung der Schriftleitung der "Musikpflege" zu einem Vortrag C. Orffs: "Elementare Musikübung, Improvisation und Laienschulung", anläßlich der Stuttgarter Musikpäd. Studienwoche (Juni 1932), die den Kontakt zum Leiter der Musikabteilung am Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin E. Preußner schuf)

6a) Goethe an Eckermann 17.1.1827

4/7) Orff: Elementare Musikübung, S. 215

8) S. 215

9) S. 217

10) S. 215

11) C. Orff und sein Schulwerk, Bd. III, S. 17

12) Wenn auch der Schwung des 1. Kunsterziehungstages vorbei war und besonders bei der Musik die Kritik an der Lernschule sich um ein Thema formierte: die Gleichstellung der Gesanglehrer mit anderen Lehrern. Der Gesangsunterricht wurde nicht in Frage gestellt, wohl strebte man eine Verbesserung des Vom-Blatt-Singens an.

13) D. Günther: Das Orff-Schulwerk als elementare Musikübung für Gymnastiker und Tänzer, in: W. Twittenhoff: Einführung ..., S. 32

14) S. 33

15) C. Orff: Elementare Musikübung ..., S. 216
für Orff ist der allererste Anfang ein in sich Hineinhorchen, ein "stummes Musizieren", nämlich die innen erfühlte Urmusik durch Handweisungen nach außen stellen

16) S. 33
16a) F. Busoni: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst; Leipzig 1916^2, S. 19

17) Zitiert nach F. Seidenfaden: Die musische Erziehung in der Gegenwart und ihre geschichtlichen Quellen und Voraussetzungen, Düsseldorf 1962, S. 50

18) D. Günther, S. 34

19) Als "Totalbewegung" des Körpers gilt der Tanz als "Ausdruck des Innern" und damit als "Körpersprache"

20) C. Orff: Vorwort zu H. Bergese: Übung für Schlagwerk: Handtrommel

21) D. Günther, S. 34

22) C. Orff: Elementare Musikübung ..., S. 222

23) Klafki meint mit diesem Begriff allerdings wesentlich mehr als der "objektivistische Ansatz" hier meinen kann

24) C. Orff: Elementare ..., S. 222

25) S. 223

26) S. 222

4/27) Carl Orff und sein Werk, Bd. III, S. 69
Orff meint hier natürlich die Stellung der Schlaginstrumente in der Kunstmusik, aber er meint nicht das Klangkontinuum mit der Gleichwertigkeit des Geräuschs, das sich damals entwickelte, sondern den geschichtlichen Ablauf, dessen archaische Stufe logischerweise eine noch ungegliederte und unsystematisierte Sprache wie das Geräusch ist

28) Carl Orff: Elementare ..., S. 221

29) W. Twittenhoff: Orff-Schulwerk, Einführung in Grundlagen und Aufbau, S. 16

30) S. 17

31) C. Orff: Musik aus der Bewegung, S. 239

32) C. Orff: Vorwort zu Bd. D 1, H. Bergese: Übung für Stabspiele : Xylophon

33) C. Orff: Elementare ..., S. 221

34) C. Orff und sein Werk, S. 94

35) C. Orff: Elementare..., S. 221

36) C. Orff und sein Werk, S. 96

37) Den Namen wollte Maendler nicht hören. Die Amerikaner belegten in beleidigender Absicht das Xylophon der afrikanischen Sklaven als Kaffernklavier, obwohl es Anregung für das Orchesterxylophon war

38) C. Orff und sein Werk, S. 103

39) Viele Instrumente entstanden damals in vergleichbarer Weise. Das gilt nicht nur, aber besonders für Instrumente zu musikerzieherischen Zwecken

40) W. Twittenhoff: Einführung, S. 17

41) S. 18

42) C. Orff und sein Werk, S. 96

43) S. 97

44) S. 97

45) W. Twittenhoff: Einführung, S. 18

46) C. Orff: Elementare ..., S. 222

47) Nach dem Erbauer Harlan genannt, der schon seit Beginn der zwanziger Jahre mit dem Nachbau alter Saiten- (und Blas-) instrumente experimentierte

48) Radleier; gelegentlich ist auch die Fidel damit gemeint

49) C. Orff; Elementare ..., S. 222

4/50) C. Orff: Elementare ..., S. 220

51) S. 219 f

52) "Das kindlich primitiv Schöpferische ist von einer ungeheuren Kunsttradition überschattet" (C. Orff, S. 218)

53) S. 217

54) S. 220

55) Alle Zitate, wenn nicht anders vermerkt, aus dem Vorwort

56) C. Orff: Elementare ..., S. 214

57) R. Sonner: Musik aus Bewegung, in: Die Musik XXIX/11, August 1937, S. 762-765, alle Zitate entstammen diesem Aufsatz

58) Im Einführungsband des Orff-Schulwerks war ikonografisches Material aus dem deutschen Raum eingefügt

59) S. 763

60) S. 764

61) S. 762

62) E. Preußner vermittelte "Kontakte" (Ende 1932) zu Kestenberg, dem Preuß. Musikreferenten. Orff erinnert sich: "Der Kontakt mit Kestenberg war sofort und nachdrücklich hergestellt. Das war der Mann, den ich brauchte, souverän und mit allen Vollmachten ausgestattet. Nach einigen weiteren Besprechungen machte er mir unvermittelt den Vorschlag, das Schulwerk in der Berliner Schule einzuführen. Ehe ich noch recht zur Besinnung kam, disponierte er schon weiter: ich sollte in Sonderlehrgängen in Berlin eine Anzahl eigens ausgesuchter Musiklehrer in die Arbeitsweise des Schulwerks einführen und das Experiment weiter betreu-en." Orff selbst vermutet, daß gerade das gute Einvernehmen mit Kestenberg die Ausdehnung seines Schulwerks im Dritten Reich verhindert habe. Es sei auch nur noch von "Musik aus Bewegung" die Rede gewesen (C. Orff und sein Werk, S. 203)

63) Im Nationalsozialismus als Untermenschen betrachtet, während Orff unter primitiv eine Sammelbezeichnung für direkt, spontan, ursprünglich, natürlich sieht

64) R. Sonner, S. 762

65) S. 765

66) C. Orff: Elementare Musikübung ..., S. 222

67) F. Jöde: Von der Improvisation zum Spiel; S. 61

68) C. Orff: Elementare ..., S. 223

69) S. 222

4/70) C. Orff: Elementare ..., S. 223

71) C. Orff: Gedanken über Musik mit Kindern und Laien, in: Die Musik (XXIV/9, Juni 1932), S. 672

72) C. Orff: Elementare Musikübung ..., S. 223

73) S. 223, im Zusammenhang mit "Instrumentenbasteln" in der Schule wird näher zu berichten sein

74) Twittenhoff stellte sie als schon veröffentlicht vor; in: Carl Orff - Schulwerk; in: Zeitschrift für Hausmusik, 4/1935

75) Sie besteht aus mehren Bänden

A 1: Carl Orff: Rhythmisch-melodische Übung
Ed. Schott Nr. 3551 a, Mainz 1933

B 1: Hans Bergese: Übung für Schlagwerk:Handtrommel,
Ed. Schott Nr. 3552 a, Mainz 1932

B 2: Hans Bergese: Übung für Schlagwerk: Pauken,
Ed. Schott Nr. 3552 b, Mainz 1932

C 1: Hans Bergese: Stücke zum Singen und Spielen
Ed. Schott Nr. 3553 a, Mainz 1934

D 1: Übung für Stabspiele, Xylophon
Ed. Schott Nr. 3454 a, Mainz 1933

E 1: Spielstücke für kleines Schlagwerk
Ed. Schott Nr. 3555 a, Mainz 1932

E 2: Gunild Keetman: Spielstücke für kleines Schlagwerk
Ed. Schott Nr. 3555 b, Mainz 1932

F 1: Gunhild Keetman: Kleines Flötenbuch I,
Ed. Schott Nr. 3556 a, Mainz 1935

F 2: G. K.: Kleines Flötenbuch II,
Ed. Schott Nr. 3556 b, Mainz 1935

G 1: G.K.: Spielstücke für Blockflöte,
Ed. Schott Nr. 3557 a, Mainz 1933

H 1: Spielstücke für Blockflöte und kleines Schlagwerk
Ed. Schott Nr. 3558 a, Mainz 1932

J 1: Tanz und Spielstücke: Auftakt und Bolero
Ed. Schott Nr. 3559 a, Mainz 1932

Hirschfeld-Mack, L.: Bastelbuch. Da sich das Buch bibliografisch nicht nachweisen läßt, muß man annehmen, das es nicht mehr erschien

76) H. Schorn: Rhythmische Gymnastik oder virtuose Technik beim Musikunterricht? in: Die Musik, Berlin 1928, 20. Jg. Heft 6, S. 442

77) C. Orff, in: Vorwort zu Kleines Spielbuch-Klavier-Übung 1, S. 2

4/78) F. Reusch: Vorwort an den Musikerzieher, in: C. Orff, Bd. A 1: Rhythmisch-melodische Übung, S. 3

79) Mit derartigen Fragen setzt sich neuere Musik auseinander. So zeigt z.B. KAGELs Heterophonie für Renaissance-Instrumente, daß es vergangene Instrumente sind, KAGEL benutzt diese Instrumente wegen "ihres leicht beschädigten Tons", weil der Klang weniger "sauber und poliert" ist, als bei den modernen Instrumenten. Die "lädierten Klänge" verfremdet Kagel. Er analysiert die instrumentalen Möglichkeiten, - wie es in den 60er Jahren innerhalb der musikalischen Avantgarde üblich war, wenn auch nicht unbedingt für alte Instrumente - und verfremdete ihren Klang. "Indes die Beschädigung von Beschädigtem macht es nicht wieder intakt ... Da Kagel dem historischen Bewußtsein, welchem alte Instrumente nach Gewesenem klingen, solche präsentiert, als wären sie gar nicht so ... sie tönen nun wirklich gebrechlich, ja, wie wenn es sie längst nicht mehr gäbe, und lebten sie nur auratisch."
D. Schnebel: M. Kagel - Musik, Theater, Film; Köln 1970, S. 200

80) C. Sachs: Geist und werden der Musikinstrumente, Vorwort

81) C. Sachs: Reallexikon: Stichwort Blockflöte, S. 50

82) C. Orff: Musik aus Bewegung, S. 239

83) R. Eichenhauer: Musik und Rasse; 1932, zitiert nach W. Twittenhoff: Orff-Schulwerk, Einführung, S. 31

84) E. Kästner: Ansprache zum Schulbeginn, in Gesammelte Schriften für Erwachsene, Bd. 7, Zürich 1969, S. 181

85) C. Orff: Musik aus Bewegung, S. 239

86) Mit Ausrufzeichen von Twittenhoff; in: Orff-Schulwerk, S. 23

87) W. Twittenhoff: Orff-Schulwerk, S. 23

88) Während man üblicherweise wegen des völlig anderen Klangcharakters auf das Spiel mit leeren Saiten verzichtet.

89) Auch das ist bei der modernen Geige durch den stärker gewölbten Steg und den anderen Bogen erschwert.

90) W. Twittenhoff: Orff-Schulwerk, S. 23

91) C. Orff und sein Werk, S. 28

KAPITEL V

5/1) W. Woehl: Wegweiser durch die Klaviermusik, S. 35 (1927)

2) E. Zuckmayer; in: Blätter der Außengemeinde der "Schule am Meer" Juist, Oktober 1930, 6. Rundbrief; abgedruckt in: JMB, S. 468

3) S. 467

4) in W. Woehls Wegweiser

5) Zitiert nach R. Stephani , S. 207

6) Als Heft 5 der Reihe: Musik in Kindergarten und Hort

7) F. Jöde: Die Schallplatte im Musikunterricht; in: Musik in der Volksschule, S. 67

8) E. Zuckmayer, S. 469

9) S. 467

10) R. Baum: Hausmusik für Klavier; in: Das musikalische Schrifttum 3/29, abgedruckt in: JMB, S. 470

11) P. Harlan: Zur Frage der Hausmusikinstrumente, in Singgemeinde 4/26, in: JMB, S. 475, das Subjektive empfand man mehr in dynamischen Gegebenheiten als in der Klangfarbe, die allerdings damit zusammenhängt.

12) E. Zuckmayer, S. 469

13) Zitiert nach J. Hodek: Musikalisch-pädagogische Bewegung, S. 164

14) E. Zuckmayer, S. 468

15) Zitiert nach I. Amster: Klavierübung im Alltag des Musizierens, in: Musik und Gesellschaft, S. 174

16) So erscheint auf weiten Strecken der Zupfgeigenhansl wie eine getreue Abschrift des Kaiserliederbuches

17) E. Doflein: Idee eines Schulwerks, in: Die Musikpflege, 3. Jg., 1932/33, S. 185-191. Dieser Artikel war ursprünglich als Vorwort für das Schulwerk gedacht.

18) S. 185

19) S. 188

20) S. Veress: Béla Bartóks 44 Duos für zwei Violinen, in: E. Doflein: Festschrift zum 70. Geburtstag, Mainz 1972, S. 35

21) E. Doflein: Idee eines Schulwerks, S. 191

5/22) Ch. Richter: Geigenunterricht: Eine alte Methode als Ansatz für eine neue Didaktik, in: Musik und Bildung, 12/1980, S. 787

23) C. Auerbach: Zu "Idee eines Schulwerks" von E. Doflein, in: Musikpflege 3. jg., 1932/33, S. 241. Die Autorin bestätigt grundsätzlich den exemplarischen Charakter des Schulwerks, sieht aber eine spezifische Grenze darin, daß die Geige Melodie- das Klavier aber Harmonieinstrument sei. Sie ist hier eindeutig an der "Sache Musik" interessiert und sieht offenbar im Instrument genuine Grenzen

24) E. Doflein: Brief vom 15. Juni 1954, in: L.U. Abraham: Erich Dofleins Briefe an Theodor W. Adorno, S. 109

25) E. Doflein: Briefwechsel mit Adorno, Brief vom 15. Juni 1954, abgedruckt in L.U. Abraham ... S. 112

26) S. 113

27) Fiedel - Fidel
Die Schreibweise ist anfangs bei den Instrumentenbauern wie Harlan (in: Die Bauernleier, S. 155) oder der weiter unten zi-tierte Matthies, Fiedel. Das scheint in den 20er und 30er Jahren die "richtige" Schreibweise gewesen zu sein. Der gültige Duden aus Ost und West verwendet sie weiterhin . Valentin fordert in seiner Musikinstrumentenkunde (S. 151) gegen die "grammatisch vielleicht zutreffende" aber "historisch unrichtige Regel", künftige Fiedel (ohne e) zu schreiben. Er ununterscheidet mit der Schreib-weise die "romantische Fiedel - Geige" von dem historischen Instrument und dem hier beschriebenen neuen Instrument. Der Duden verweist auf die oft abschätzig gemeinte Bezeichnung Fiedel für Geige.
Im dtv-Lexikon (Brockhaus) von 1967 wird unterschieden in Fiedel (das ist das Stichwort) als 1. umgangssprachlich für Geige, 2. *Fidel*, das wichtigste Streichinstrument des Mittelalters und der Renaissance. Wörner, der sich in seinen Ausführungen auf C. Sachs stützt, schreibt in seiner Geschichte der Musik in § 388 die historische Fiedel mit ie (Ausgabe 1965). Sachs hatte in seinem Reallexikon bereits nur noch die Schreibweise Fidel verwendet. Sie hat sich auch bei den Instrumentenbauern des Jöde-Kreises als die "richtige" und gegen die der Romantik, die ja die Geige meint, durchgesetzt und wird deshalb entgegen der im behandelten Zeitraum üblichen Schreibweise benutzt.

28) Der Großton war durch den längeren Hals und der stärkeren Spannung der Saiten möglich geworden. Der erhöhte Steg mußte die größere Belastung auf der Decke aufnehmen, deshalb wurde der Hals schräggestellt. Das wiederum veränderte die Spielweise. Die Haltung unter dem Kinn sollte den Resonanzkasten besser nutzen, solche Versuche der "körperfreien Haltung" gab es im 19. Jahrhundert auch bei der Gitarre.

29) W. Matthies: Neue Wege mit Streichinstrumenten, in: Der Kreis, 10/1932, S. 51

30) S. 52

31) Alle Vorteile des neuentdeckten alten Instruments fanden sich übrigens bei den bäuerlichen Kurzhalsgeigen. Auch Lagenwechsel ist selten.

5/32) W. Matthies, S. 52

33) E. Valentin: Handbuch der Musikinstrumentenkunde, S. 151

34) K. Lechner: Die Kunst des Fidelspiels, Heft 1, Einleitung (Anfang o.S.), Wolfenbüttel 1967

35) E. Valentin hat in seiner Musikinstrumentenkunde eine Anzahl von ihnen beschrieben

37) Tagungsbericht von H. Just, in: Musik und Gesellschaft, S. 34

38) R. Friedenthal: Goethe ..., S. 445

39) Schwarzafrikaner, die sich wieder ihrer eigenen Kultur bewußt werden, fragen inzwischen, warum das, was anderenorts Kulturgeschichte heißt, bei ihnen Ethnologie genannt wird

40) C. Sachs als Leiter der Staatl. Instrumentensammlung in Berlin, der viel zu der "Wiederentdeckung der alten Instrumente" beigetragen hat, beriet gern auch bei pädagogischen Fragen

41) Marcuse nannte solche Erscheinungen die "Entgeschichtlichung der Geschichte"

KAPITEL VI

6/1) "Der Musikant" erschien ab 1921 in Einzelheften und 1924 in "endgültiger Fassung" mit 4 Heften, zu denen noch weiteres Musiziermaterial erschien. In dieser Phase war die Laute Symbol. Der Musikant fand starke Beachtung; in einer Anzeige von 1931 in der "Musikerziehung" (eigentlich Spezialgegner Jödes) hieß es: "Das siegreiche Liederbuch überall, wo mit Halbheit aufgeräumt wird! Gesamtauflage bisher über 600.000."

2) Der Unterricht hieß noch "Schulgesang" und dementsprechend waren die Musikbücher Schulliederbücher.

3) Es gab zwar an Gymnasien, die vom allgemeinen Unterricht weitestgehend unabhängigen Schulorchester, die die Schule nach außen vertreten sollten und dabei sehr oft Arrangements großer Orchestermusik darboten, was aber der Jöde-Kreis als schlimme Sünde gegen die Musik und das Musikalisch-werden verwerfen mußte. Als Ausnahme konnten vor allem die musischen Landerziehungsheime gelten, deren System i.S. reformpädagogischer Bewegungen Vorbildcharakter hatte. Von diesen Schulen gingen vor allem durch Halm und Wyneken manche Impulse für die normalen Halbtagsschulen aus. Auch an "normalen" Gymnasien gab es natürlich vorbildliche "musikalische" Orchester, vor allem wenn Lehrer daran wirkten, die bereits die neue Ausbildung genossen hatten, wie Oberborbeck, dessen "musikkundliche Konzertdidaktik" vielgerühmt wurde.

4) U. Günther: Zur Bedeutung des Instruments in Musikerziehung und Musikunterricht, Essen 1964, S. 11. Das Kapitel heißt: Die Mißachtung des Instruments in der Schulmusik.

5) Zitiert nach G. Braun, S. 179

6) F. Jöde: Musikant, 2. Heft, Schlußbemerkung

7) Der Einsatz der Laute entspricht den Prinzipien und Vorschlägen, die in der Zeitschrift "Die Laute" sichtbar werden

8) Neben den Geigen erscheinen Flöten - das ist noch nicht die Blockflöte -, die Oboe, ausnahmsweise auch das English Horn oder die Bratsche

9) Schlußbemerkung, Heft 4

10) Selbstanzeige im Prospekt zum Musikanten, nachgedruckt "auf mehrfachem Wunsch von Freunden" in "Musik in der Schule", Beiblatt zur Musikantengilde, 2. Heft 1924

11) Richtlinien der höheren Schulen Preußens (1925) "Allgemeines Punkt 2", zitiert nach G. Braun, S. 157

12) Die gesamte Schulmusikreform wurde "Kestenberg-Reform" genannt. Über diese Reform siehe vor allem U. Günther: Die Schulmusikerziehung ... (1967) und wegen der Materialsammlung G. Braun (1957)

13) U. Günther: Die Schulmusikerziehung ..., S. 14

6/14) 1932 wurde er von v. Papen entlassen. Eines der Zeichen für das Ende der Republik (spätestens) mit Papen.

15) U. Günther: Die Schulmusikerziehung ..., S. 13

16) L. Kestenberg: Denkschrift, S. 25

17) Ziel in den Richtlinien der Volksschule 1927, zitiert nach G. Braun, S. 178

18) L. Kestenberg: Denkschrift, S. 25

19) Die erste Schrift, die die Vorherrschaft der Instrumentalmusik belegte und daraus Inhalte, Methoden ("Erziehungsmittel") für einen Unterricht an Volksschulen ableitete, stammt von R. Wicke. Wegen des harmonischen Zusammenhangs in der Instrumentalmusik wird dann die Eitz-Methode herausgestellt, die in Preußen verboten war. Singen bleibt nach wie vor alleiniger Inhalt des Unterrichts. Das Buch erschien 1912. Es hieß: Musikalische Erziehung und Arbeitsschule.

20) Über die Musikpflege in Schule und Volk . Sie wurde 1923 dem Reichstag vorgelegt

21) Denkschrift, S. 14

22) Für den Vergleich werden nur die Jahrgangsstufen aufgenommen, die in beiden Schultypen vorkommen, also bis zur Klasse 8 der Volksschule und den Klassen VI bis UIII der höheren Schulen. Nach der Phasenlehre hätte die Volksschule bis zum 16. Lebensjahr reichen müssen (wie die Mittelschule). Aus finanziellen Gründen war diese Forderung jedoch illusorisch. Erst mit den sechs Klassen der Oberschule (Mittelschule) ist im Lehrplan eine gewisse Abgerundetheit zu erkennen mit Sonate, Symphonie und Oper. "Das Ringen um einen neuen musikalischen Stil seit der Jahrhundertwende" (Kestenberg) bleibt allerdings alleiniger Stoff für die Primaner.
In der höheren Schule wird rückwärts gezählt VI-IV, dann UIII als letzte mit der Volksschule vergleichbare Klasse.

23) Abgedruckt in G. Braun, S. 156

24) Z.B. "Loreley" als Kunstlied, als Gedicht im Deutschunterricht, als Sage einer bestimmten Landschaft usw. Die Richtlinien gehen sehr ausführlich auf diese "Querverbindungen" ein.

25) Bisher war der Gesangunterricht Randfach. Jetzt wird dem Musikunterricht vor allem die Qualität eines gemütbildenden Faches zugesprochen, das dadurch als Gegengewicht vor zu viel intellektuelles Wissen, für das Ziel: Weg von der Buchschule, an Bedeutung gewinnt

26) Abschnitt "Allgemeines" Punkt 5(in Braun, S. 157)

27) Methodische Bemerkungen, Punkt 10 (in Braun, S. 161)

28) Abschnitt "Lehraufgaben", die nach Jahrgangsstufen geordnet sind und eine Art Stoffverteilungsplan bilden (in Braun, S. 164 f)

6/29) Methodische Bemerkungen mit insgesamt 21 Punkten (in Braun, S. 160 ff) Methode meint hier den "sachlogischen", "psychologischen" und "soziologischen" Aufbau des Musikunterrichts und nicht eine bestimmte Methode des Lehrens etwa (die freigestellt ist)

30) Punkt 16 der methodischen Bemerkungen

31) Punkt 12

32) Bestehend aus: Gehörbildung, Musikdiktat (Notenschrift), Erfindungsübungen mit den gelernten Elementaria: Dur-Moll-System, Rhythmik und Dynamik.

33) Nur Bayern nannte auch im neuen Lehrplan seinen Unterricht Gesangunterricht. Der Instrumentalunterricht wurde "besonders Begabten" und von den "normalen" Musiklehrern erteilt. Das wird bis heute praktiziert. Allerdings gilt und galt das nur für die höhere Schule.

34) Methodische Bemerkungen, Punkt 19

35) Richtlinien in Braun (S. 178 - 181), in: Methodische Bemerkungen, Unterabschnitt Instrumentalmusik

36) Hören von Instrumentalmusik wird gar nicht angesprochen, obwohl es auch vom Arbeitskreis für die Volksschule in Berlin, für die Volksschule Schallplattenverzeichnisse gibt, in der auch eine Instrumentenkunde angestrebt wird und Instrumentalwerke eingeteilt in Gattungen zur "Anschauung" gebracht werden sollen.

37) Methodische Bemerkungen (Instrumentalmusik)

38) Unterabschnitt "Liedgut". Der Lehrer kann mitspielen oder auf der Geige, Laute oder einem anderen geeigneten Instrument begleiten.

39) Der Abschnitt ist in 7 Spalten eingeteilt. Das Kunstlied steht als Punkt 3; a - d ist verpflichtend, der Rest soll, wenn möglich, berücksichtigt werden

40) Diesen Aufbau kann man bei M. Alt: Didaktik der Musik (1968) beinahe originaltreu wiederfinden, beide Kategorien finden sich in dem noch gültigen Lehrplan für die Grundschule in NW, für die M. Alt federführend war.

41) Kestenberg: Musikerziehung und Musikpflege, S. 73, bedingt durch die Phasenlehre ist allerdings musikalisches Verstehen von Kunstwerken erst in der gymnasialen Oberstufe möglich (in: M. Alt: Didaktik der Musik, von 1968, kann man diese Vorstellung unverändert finden)

42) A. Fischer: Kunst und Methodik, S. 125

43) Zwischen ca. 1925-1930 war das Instrument für den Jöde-Kreis ziemlich bedeutungslos. Auch die Reichsschulmusiktage spiegeln das Interesse an Chormusik und Singen; das Musikkundliche für Gymnasien blieb dabei nicht ausgeklammert.

6/44) F. Jöde: Vom Sinn der Musik ..., S. 9

45) L. Kestenberg: Probleme der Musikorganisation, S. 53

46) S. 54

47) S. 57

48) L. Kestenberg: Musikalische Vorstellung ..., S. 486

49) S. 486

50) A. Fischer: Kunst und Methodik, S. 123

51) W. Flitner: Die musische Bildung und die Zeitlage; 2. Jg. 31/32, S. 493

52) L. Kestenberg: in Vorwort zum Jahrbuch der Deutschen Musikorganisation 1932 zitiert nach L. Kestenberg: Bewegte Zeiten, S. 65

53) A. Fischer: Kunst und Methodik, S. 123

54) Für Kestenberg war ohnehin die Einheitsschule, mit dem Vorbild der Volksschule, das Ziel, mit dem er sich mit seinem Minister Becker einig war. Auch Jöde strebt so etwas offenbar an: alle seine Entwürfe wie z.B: "Spielmann" und "Musikant" sind lediglich nach Altersgruppen und allenfalls nach Stadt- und Landschulen unterschieden. Luserke, der die Schule am Meer (Juist) leitete, hatte einen Plan vorgelegt, für die Reform der höheren Schule, "in der die Schulzeit zwischen einer musischen Grundbildung, einer allgemein-wissenschaftlichen auf der Sprache beruhenden Bildung des Denkens und der heteronomen Leistungsbildung gedrittelt wird." (W. Flitner: Die musische Erziehung und die Zeitlage, S. 498). Der Aufsatz steht direkt hinter Kestenbergs Musikalische Vorstellung und musikalische Wirklichkeit.

55) L. Kestenberg: Probleme der Musikorganisation, S. 52 f

56) S. 55

57) S. 54

58) S. 57

59) L. Kestenberg: Musikalische Vorstellung und musikalische Wirklichkeit, S. 486 f

60) Aus der Denkschrift, 20. Juli 1925 veröffentlicht

61) Das "übliche Heimatgefühl" hatte für Kinder aus der Industriezone sicher nicht viel von "Lebensnähe". Copei bemühte sich deshalb in Dortmund dem Industrie-Milieu den nötigen Stellenwert zu geben (50 Jahre Lehrerbildung in Dortmund 1979, S. 29 f)

62) Die P.A., Amtliche Bestimmungen Berlin '31, S. 26

63) Seiffert: Singbewegung und Volksbildung, S. 96

6/64) Jöde rechnete 1923 im "Musikanten" schon "sehr stark auf die junge Lehrergeneration, die durch ihr eigenes neues Musizieren in Freundeskreisen diesem Wollen schon beträchtlich nähergerückt ist. Denn es ist notwendig, wenn die Gesänge wirklich lebendig werden sollten, daß sie von Lehrern in die Schule getragen werden, denen sie in ihren eigenen häuslichen Musikkreisen vertraut geworden sind."

65) Im folgenden wird G. Kerschensteiners Vortrag "Der Lehrer als Erzieher" auf dem Volksschulkongreß "Die neuzeitliche deutsche Volksschule" zugrundegelegt. Alle folgenden Zitate stammen, soweit nicht anders vermerkt, aus diesem Vortrag.

66) E. Kästner: Als ich ein kleiner Junge war; in: E. Kästner: Gesammelte Schriften für Erwachsene., Bd. 4, Zürich 1969, S. 77

67) In Dortmund war es Klavierspiel oder Orgel "Die Verbindung des vor allem dringend erwünschten Geigenspiels mit dem Klavier und Orgelspiel wird besonders empfohlen" (50 Jahre Lehrerausbildung in Dortmund (Hrsg. Pädagogische Hochschule Dortmund - Rektorat), S. 62

68) Die Denkschrift über die gesamte Musikpflege in Schule und Volk im Landtage: "Die erste Besprechung fand am 15. Mai statt. Das Wort nahmen nur 3 Abgeordnete der d.-nat.-V.V. Die Denkschrift ist am 7.6. dem Unterrichtsausschuß überwiesen worden", in: Halbmonatsschrift für Schulmusikpflege, Heft 13/18. Jg., S. 80

69) G. Kerschensteiner: Der Begriff der Arbeitsschule, S. 85

70) Außerhalb des Jöde-Kreises meinte man, daß sie zu wenig Wert auf das (Chor) Singen legen würden. Ihnen gingen die Richtlinien entschieden zu weit. Sie legten Wert auf die drei Kommandorufe, als didaktisches Zentrum des Unterrichts, von G. Rolle: Auf mich sehen! Hört! Singt!; Sprachorgan war die Zeitschrift "Die Musikerziehung" als Spezialgegner der Jöde-Bewegung. Für sie war die Kretzschmar-Reform durch Kestenberg und Jöde schmählich unterbrochen worden.

71) Der Einsatz der Blockflöte wird im Zusammenhang mit den preußischen Richtlinien untersucht. Dazu werden Aufsätze auch aus dem Dritten Reich herangezogen. Das ist nicht nur deshalb gerechtfertigt, weil die Richtlinien noch eine Zeit gültig waren, sondern auch, weil in der Argumentation zur Blockflöte als Schülerinstrument reformpädagogisches Gedankengut fortgeführt wird. Gerade bei der Blockflöte zeigt sich, wie schon erwähnt, eine (äußerst gefährliche) unpolitische Haltung, die sich umso leichter pervertieren ließ. Man wollte mit der Blockflöte zum volkhaften Menschsein führen, wo gleichzeitig im Namen dieser "Volksgemeinschaft" gemordet wurde.

72) Abgedruckt bei G. Braun, S. 178, in: Methodische Bemerkungen, Untertitel: Gesangunterricht

73) W. Twittenhoff: Die Blockflöte - ein 1. Kinderinstrument, S. 23

74) Wohnsdorf: Lernt Blockflöte spielen, S. 5, in: Die Volksschule 1935 (aus der Sammelbeilage s. Lit. V. unter: Reusch).

75) S. 6

76) G. Scheck: Die Blockflöte in der heutigen Musikerziehung, S. 40

77) K. Gorischk: Die Blockflöte in der Schulmusik, in: Collegium musicum, Jg. 1932, S. 28

6/78) Twittenhoff: Die Blockflöte - ein 1. Kinderinstrument, S. 23

79) E. Rabsch: Musikinstrumente in der Volksschule, S. 34

80) S. 35

81) Schneider, S. 12

82) Das läßt sich indirekt daraus schließen, weil immer wieder die Anregung kommt, nicht nur so,sondern auch für eine Kantate das Instrument zu gebrauchen.

83) Methodische Bemerkungen, Unterabschnitt: Gehörbildung, Braun, S. 179

84) W. Twittenhoff: Die Blockflöte - ein 1. Kinderinstrument

85) Der Methodenstreit der Reformjahre wird natürlich auch beim Instrumenteneinsatz deutlich, weil sich dahinter ganze Weltanschauungen verbergen.

86) K. Gorischk: Die Blockflöte in der Schulmusik, S. 28

87) F. Jöde: Das kann ich auch, S. 27

87a) S. 7

88) Kuhnert: Flöte oder Mundharmonika, in: Die Volksschule, 27. Jahr 1931/32, S. 1115

89) O. Schneider: Lehrbuch der Schulflöte, S. 6

90) Die d"-Flöte war die am meisten verbreitete. Sie ist natürlich das Instrument, das auf einen do-Schlüssel angewiesen ist, wenn es elementar sein soll. Die d"-Flöte galt als 1. Schulflöte, einmal deshalb, weil die Diskantflöte durch die geringeren Lochabstände für kleinere Kinder besser zu greifen ist, dann auch, weil man ihre Stimmlage als die für Grundschulkinder genau angepaßte empfand. (Man hörte sie vielfach eine Oktave tiefer). Der erste do-Schlüssel in der Tonika - Do-Methode, bezeichnet oft d (so bei Jöde). Er war demnach Ausgangspunkt für Notenlernen (das zuerst Tonleiterlernen war). Für viele galt außerdem die D-Leiter als freundlicher und frischer als die C-Dur-Leiter. Nicht unwichtig ist vermutlich auch die Kombinationsmöglichkeit mit Gitarren und Lautengitarren. D-Dur ist bei diesem Instrument leichter zu greifen, und eine der ersten ernstzunehmenden und bis heute weit verbreiteten Gitarrenschulen von 1936 (Schaller - Scheit) beginnt in dieser Tonart. Die Flöte in d" galt als gutes Volksinstrument, ein wichtiger Faktor in ihrer Funktion als Schulflöte.

91) Vgl. Dahlhaus, C.: Notenschrift heute, in: E. Thomas (Hrsg.): Notation neuer Musik, Mainz 1965

92) E. Preußner: Allgemeine Musikerziehung, S. 75

93) K. Behrmann über K.H. Weiß: Musikpraktikum für die musikalische Grundausbildung an Gymnasien im 6. und 7. Schuljahr, Wolfenbüttel 1980; in: Musik und Bildung 3/1981, S. 184. Dem Rezensenten fällt es schwer "auf polemische Argumentation zu verzichten", zumal das Instrument als "Hilfsmittel der Methodik" und unabhängig von ihrer Musik gebraucht würde

94) Fröbel: An unser deutsches Volk, in: W. Lange (Hrsg.): F. Fröbels gesammelte päd. Schriften (Autobiografie und kleinere Schriften) 1. Bd. 1862, S. 236

6/95) Fröbel: Grundsätze, Zweck und Inneres Leben der allgemeinen Erziehungsanstalt in Keilhau, S. 252

96) Punkt 6 der methodischen Bemerkungen, in: Braun, S. 161

97) "Das sicherste Mittel der Erziehung zu innerem Erleben musikalischer Ausdrucksweise und musikalischen Geschehens ist die Anregung der kindlichen Phantasie zu eigenem musikalischen Erfinden und Gestalten. Schon im 1. Schuljahr kann versucht werden, zu Reimsprüchen, Rechenversen und Abzählreimen einfache Melodien zu erfinden. Diese Übungen lassen sich in den folgenden Jahren unter stetem Beobachten melodischer und rhythmischer Motive aus der Umwelt weiter aufbauen und fortsetzen. Das Entstehen eigener Melodiebildungen, die gemeinschaftlich besprochen, auch wohl verändert oder mit einer zweiten Stimme begleitet werden, die gemeinsame Erarbeitung des Vortrags und schließlich auch die Niederschrift werden besonders dankbare Aufgaben des Unterrichts bilden. Die eigenen Liedversuche sollten aus der Stimmung der Kinder herauswachsen; sie schließen am besten an den Anschauungsunterricht, die Heimatkunde oder andere Unterrichtsgebiete an und nehmen ihre Anregungen aus den Eindrücken dieser Unterrichtsstunden." (Die Lehrplangestalter sind offenbar bei Fröbel in die Schule gegangen, wie auch Jöde in "Das schaffende Kind in der Musik")

98) Der Begriff "Erfindungsübung" ist von vielen Zeitgenossen mißverstanden worden als ein "Dilettantismus Tür und Tor öffnen".

99) K. Gorischk: Die Blockflöte in der Schulmusik, S. 30

100) K. Gofferje: Blockflötistik?, S. 67

101) K. Gofferje: Meine Bastelstunden, S. 32

102) Die Bedeutung des Volksliedes für das Musikverständnis, Vortrag auf der Reichsschulmusikwoche mit dem Thema: Musik in Volk, Schule und Kirche, S. 105

103) Punkt 10 methodische Bemerkungen, in Braun, S. 161

104) Methodische Bemerkungen, Unterabschnitt: Liedgut, in Braun, S. 179

105) H. Grüger: Kindermusikinstrument, S. 21

106) T. Warner: Handwerkslehre zur ME, 1968^4, Kassel, S. 34

107) H. Lemmermann: Musikunterricht, Bad Heilbrunn/Obb. 1977, S. 222

108) F. Jöde: Das schaffende Kind in der Musik, Bd. 1, 1928, Wolfenbüttel, S. 280

109) E. Preußner: Das Exemplarische, in: Allgemeine ME, S. 83

110) E. Pfannenstiel: Entwurf zum Musiklehrplan der Volksschule, S. 35

111) S. 61

6/112) Punkt 10 der methodischen Bemerkungen, in: Braun, S. 161

113) U. Günther: Zur Bedeutung des Instrumentes ..., S. 28 f

114) Wohnsdorf, in: Lernt Blockflöte spielen

115) U. Günther: Zur Bedeutung ..., S. 29

116) E. Pfannenstiel: Musiklehrplan; mit der Okarina später auch der Geige, (für das 2. und 3. Schuljahr), S. 35

117) A. Fischer: Kunst und Methodik, Vortrag VII. Reichsschulmusikwoche, S. 120

118) W. Twittenhoff: Die Blockflöte, S. 25

119) S. 26

120) A. Fischer: Kunst und Methodik, S. 124

121) G. Kerschensteiner: Das musikalische Kulturgut, S. 9

122) Zitiert nach U. Günther: Schulmusikerziehung, S. 16

123) G. Kerschensteiner: Begriff der Arbeitsschule, Kap. V, Die Methoden der Arbeitsschule, S. 55

124) Vorbemerkung zur 6. Auflage 1925

125) S. 79

126) S. 80

127) S. 55

128) Litt bezeichnete dieses Wachsenlassen als "Pädagogischen Expressionismus", dem sich A. Fischer und G. Kerschensteiner anschließen

129) S. 55

130) S. 85 f

131) S. 55

132) Der pädagogische Begriff der Arbeit, S. 62

134) Schlußbetrachtung, S. 170

135) S. 171

136) Die Methoden der Arbeitsschule, S. 55

137) Vgl. W. Gundlach: Schulliederbücher, S. 35

138) G. Kerschensteiner: Das musikalische Kulturgut im Bildungsverfahren; VII. Reichsschulmusikwoche 1928, S. 5

6/139) G. Kerschensteiner: Begriff der Arbeitsschule, S. 52

140) W. Twittenhoff: Orff-Schulwerk-Einführung, S. 24

141) Fast alle Autoren, die über den didaktischen Einsatz von Blockflöten geschrieben haben, gaben Adressen von Instrumentenbauern an, die besonders preisgünstig anboten. Wie z.B. Rabsch und Pfannenstiel

142) W. Köhler: Selbstbau von Blockflöten, ein Weg zum Musizieren; in: Völkische Musikerziehung 2/1936, S. 426

143) H. Schumann: Die Herstellung von Bambusflöten, S. 165 - 170

144) H. Schumann: Die Bambusflöte, Mainz 1952, S. 5

145) Es muß kritisch angemerkt werden, daß rein technisch gesehen der Vorschlag, die Seitenlöcher mit Wachs oder Kork zu verschließen, ein sehr unbefriedigendes Ergebnis zeigen wird. Wachsüberstände im Rohrinnern kann man nicht vermeiden. Das aber führt zu Luftwirbeln und entsprechend verzerrtem Ton.

146) H. Kluge fordert in: Wir singen und musizieren, Bremen 1961, als der Entwicklung der kindlichen Stimme angepaßt, die Stufigkeit des Lernens. Danach erwirbt sich die kindliche Stimme nach der Rufterz (V-III, die auch erworben werden muß), die Tonleiterstufen VI-I (I nicht als Tonika sondern als "Ansprungton") und schließlich II. Weil die Entwicklung nach seiner Kenntnis so und nicht anders verläuft, darf der pentatonische Raum bis zum 8. Lebensjahr nicht überschritten werden.

147) W. Köhler: Erfahrungsbericht, Völk. ME 2/1936, S. 426 - 434

148) S. 426

149) S. 431

150) S. 431

151) Ganz abgesehen davon, daß dieser einjährige Bauprozeß sicher die Motivation überstrapaziert hat, verändert das Bohren der Seitenlöcher immer wieder auf's Neue die Stimmung des Instrumentes. Es ist fraglich, ob am Ende alle Schülerinnen eine richtig gestimmte Flöte hatten.

152) W. Twittenhoff: Orff-Schulwerk Einführung, S. 23

153) S. 24

154) A. Fischer: Kunst und Methodik, S. 133

155) H. Pestalozzi: Wie Gertrud ... (ABC der Anschauung), zitiert nach E. Preußner: ME, S. 57

156) W. Köhler: Erfahrungsbericht, S. 433 f

157) Orff - Elementare Musikübung, S. 223

6/158) H. Pestalozzi: Wie Gertrud ... zitiert nach E. Preußner: ME, S. 56

159) E. Pfannenstiel: Blasinstrumente für Kinder, in: Zeitschrift für Schulmusik, 2. Jg. 8/1929, 1. Heft, S. 14

160) E. Pfannenstiel: Lehrplan, S. 28

161) E. Pfannenstiel, S. 14 f

162) H. Grüger: Kinderinstrumente, S. 21

163) Das folgende bezieht sich auf H. Grüger: Kindermusikinstrumente, das als Heft 6 der Heftreihe "Praktische Musik in Kindergarten und Hort" erschien, Hrsg. war T. Dispeker. Die Reihe wurde im Auftrage des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht, mit Sitz in Berlin (Verlag Limpert - Dresden) herausgegeben. Lt. des Instituts war E. Preußner.

164) H. Grüger: Kinstermusikinstrumente, S. 4
Instrumentenattrappen wurden natürlich auch einfacher gebaut, hauptsächlich in der Art von Cazoos, wie sie noch heute als Saxophonattrappen im Handel sind. Die vorher erwähnten Kinderinstrumente boten die Möglichkeit bestimmte Tonfolgen zu spielen.

165) E. Pfannenstiel: Blasinstrumente für Kinder, in: Zeitschrift für Schulmusik 2. Jg., 1929, Heft 1, S. 15

166) H. Grüger: Kindermusikinstrumente, S. 4

167) F.L. Schubert setzt die Kinder-Sinfonie von Joseph Haydn für Klavier und 7 Kinderinstrumente ("Besetzung der Kinderinstrumente: Kuckuck, Wachtel, Schnarre, Nachtigall, Schellenbaum, Trompete und Trommel"). Die Kindersinfonie von Fr. Pleugorth war für Klavier, Violine, Violoncello, Kinderinstrumente (3 Hörner oder Trompeten, Kuckuck, Nachtigall, kleine Trommel, Schnarre) und Gesang". Erwähnenswert ist auch das Opus 8 von G. Unbehaun: Ouvertüre zu der Operette "Die Walküre" arrangiert für Klavier zu 4 Händen und Kinderinstrumente. Diese Werke erschienen bei dem renomierten Verlag Kistner und Siegel in Leipzig. Geworben wurde auf immerhin einer 1/2 Seite unter der Überschrift "Musik mit Kinderinstrumenten" in der "Musikpflege" (5/2. 1935)

168) H. Grüger, S. 19

169) S. 19

170) H. Grüger, S. 19

171) S. 18

172) S. 18

173) S. 5

177) S. 12

178) S. 12

6/179) H. Grüger: Kinderinstrumente, S. 6

180) S. 10

181) S. 17

182) S. 3

183) S. 20

184) S. 21

185) S. 20

186) Richtlinien Volksschule, methodische Bemerkungen, Unterabschnitt: Ausgangspunkte des Musikunterrichts, in: Braun, S. 179

187) E. Pfannenstiel: Zeitschrift für Schulmusik, 1. Heft, S. 14

188) S. 14

189) G. Kerschensteiner: Der Begriff der Arbeitsschule, S. 51

190) H. Grüger: Kinderinstrumente, S. 21

191) Es folgen Firmen-Angaben und Preise

192) E. Pfannenstiel: Lehrplan, S. 29

193) S. 36

194) S. 37, die "Kinderinstrumente" dieser ersten Schulphase wurden auch als "kleine Instrumente" bezeichnet, das waren Czakanflöte, Flöte, Okarina, Triangel, Trommel, Glockenspiel, Becken, Tamburin, Kastagnetten, in: E. Steffen: Zur Ausgestaltung eines Musikraums

195) E. Pfannenstiel: Blasinstrumente für Kinder, S. 14

196) E. Pfannenstiel: Musiklehrplan, S. 49

197) Tibia 1/76 Magazin für Freunde alter und neuer Blasmusik, S. 2

198) W. Twittenhoff: Die Blockflöte - ein 1. Kinderinstrument, S. 25

199) Ebel in Völk. ME 2/1936, S. 50

200) W. Twittenhoff: Die Blockflöte - ein 1. Kinderinstrument, S. 24

201) K. Gofferje: Die Blockflöte - einSchulwerk, 1932, S. 7

202) W. Stumme: Das Instrument im Unterricht, in: Die Musikschule, Bd. III - Musikalische Grundausbildung, Mainz 1974, S. 107

203) Lexikon der Musikpädagogik, Stichwort: Blockflöte,v. H. Hopf, Wuppertal 1971

6/204) Vgl. W. Gundlach u.a.: Musikerfahrung mit Instrumenten, Paderborn 1980

205) A. Fischer: Kunst und Methodik, S. 133

206) S. 114

207) Fröbels gesammelte Schriften, Bd. 1, Grundsätze, Zweck und inneres Leben der allgemeinen deutschen Erziehungsanstalt in Keilhau, S. 252 f

208) F. Fröbel: Mutter- und Koselieder, Nr. 20, S. 165

209) W. Twittenhoff: Die Blockflöte - ein erstes Kinderinstrument, S. 23

210) F. Jöde: Vom Wesen und Werden der Jugendmusik, 1954, S. 20

211) Z.B. im Musiklehrplan, S. 60

212) Unterabschnitt: Rhythmik, in: Braun, S. 179

213) Betty Gleim: Erziehung und Unterricht des weiblichen Geschlechts, S. 16

214) Sophie Albert: Briefe über Mädchenbildung, 1852, S. 57

215) Der war von vornherein aufgeteilt in Musik (Abiturienten) und Nadelarbeit (Abiturientinnen), Fußnote 35 in: "50 Jahre Lehrerausbildung"

216) von Baldur v. Schirach

217) in: Lernt Blockflöte spielen; in: Die Volksschule 30/1935, S. 13(Lit.v.Reus

218) Vielleicht hätte er besser über die unfreiwillige Komik geschrieben, um diese Art "Blut und Ehre" in ihrer blutigen Lächerlichkeit zu entlarven. Nach Aristoteles war der Unterschied des Menschen zum Tier nämlich durch das Lachen gegeben und nicht durch den "Edelmut" der offenbar leicht unklar wird. Außer zynischem Gelächter gab es im unmenschlichen Dritten Reich nur bitteren Bierernst. Man ist geneigt Aristoteles als Menschenkenner einzustufen und ihm jedenfalls die Passage mit dem Lachen und dem Menschsein zu glauben

219) W. Twittenhoff: Von den Grenzen des Blockflötenspiels, S. 38 (Hervorhebung I.B.)

220) W. Stumme: Wie steht die Jugend zur Blasmusik, in: Völk. ME, S. 219

221) W. Stumme: Musizieren im jungen Deutschland, in: Der Kreis, S. 82

222) E.M. Arndt: Fragmente über Menschenbildung, 3. Bd., Briefe an Psychidion, ober über weibliche Erziehung, S. 211

223) Franziska Lennig: 1828, S. 19, Die neue Levana oder Natur, Kunst und Schönheit

224) W. Kurka: in Völkische Musikerziehung, S. 291

6/226) Die preuß. Richtlinien waren die Grundlage für Lehrpläne, die sich die Schulen selbst erarbeiten sollten. Pfannenstiels Lehrplan ist vor allem eine Antwort darauf, daß es noch keine im Sinne der Reformpädagogik ausgebildete Volksschullehrer gab (die ersten Versuchs P.A.'s wurden 1927 eröffnet , in dem Jahr erschienen auch die Richtlinien)

227) P. Petersen: Bildung und Erziehung, in: Der Erziehungs- und Bildungsbegriff des 20. Jh., S. 32

228) H. Nohl: Die Autonomie der Pädagogik, in: Der Erziehungs- und Bildungsbegriff des 20. Jh., S. 38

229) E. Pfannenstiel: Instrumentalpflege im Anfang, S. 41

230) S. 41 f, gemeint ist die höhere Schule

231) S. 42

232) S. 48

233) Kerschensteiner: Der Begriff der staatsbürgerlichen Erziehung, 1961/9, S. 61

234) E. Pfannenstiel: Instrumentalpflege im Anfang, S. 44

235) S. 48

236) Wie in der "Schöpfung" v. J. Haydn das Edelmenschentum charakterisiert wurde: "Mit Würd und Hoheit angetan, mit Schönheit, Stärk und Mut begabt ... und aus dem hellen Blicke strahlt der Geist, des Schöpfers Hauch und Ebenbild". Der "Aristokrat" entspricht dem klass. Menschheitsbild

237) Nachwort, S. 251

238) Den "Spielmann" gab es schon 1920 als "Quickbornliederbuch",als den kath. "Zupf"

239) dtv-Lexikon, Stichwort: Spielmannsdichtung

240) K.H. Wörner: Geschichte der Musik, § 60

241) Zitiert nach Frisius u.a.: Sequenzen Musik Sekundarstufe I, Arbeitsbuch 5/6, Stuttgart 1976, S. 51 (Aus der Musikordnung der Ostseestadt 1606)

242) Vgl. K.H. Wörner: Geschichte der Musik, Minnesänger und Spielleute

243) "Spielmann", Nachwort, S. 251

244) S. 254

245) S. 252

246) S. 253

6/247) Zuerst wahrscheinlich in: Musikindustrie. In "Wachsen und Werden der Jugendmusik" hat Jöde den letzten Teil des Satzes fortgelassen.

248) K.H. Stockhausen: Elektronische und instrumentale Musik; in: Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik, Köln 1963, S. 144 f

LITERATURVERZEICHNIS

Zeitschriften

Halbmonatsschrift für Schulmusikpflege, Hrsg.: Ernst Dahlke, aufgelöst in: Zeitschrift für Schulmusik

Der Kreis. Arbeits- und Mitteilungsblatt für Singkreise, zunächst Beilage der "Musikantengilde", dann ihr Nachfolger. Hrsg. Fritz Reusch, dann Fritz Jöde und Heinrich Spitta, dann Fritz Jöde. 1927-1933

Die Laute. Monatsschrift zur Pflege des deutschen Liedes und guter Hausmusik Hrsg. Richard Möller, dann Fritz Jöde 1917/18 - 1921/22, fortgesetzt als "Musikantengilde"

Die Musik. Halbmonatsschrift, Hrsg. zuerst Bernhard Schuster (mit Spalte Musikerziehung)seit 1901 - 1943

Musik und Gesellschaft. Arbeitsblätter für soziale Musikpflege und Musikpolitik, Hrsg. Fritz Jöde und Hanns Boettcher 1930/31

Die Musikantengilde. Blätter der Erneuerung aus dem Geiste der Jugend, Hrsg. Fritz Jöde und Fritz Reusch 1922/23 - 1930

Die Musikpflege. Monatsschrift für Musikerziehung, Musikorganisation und Chorgesangwesen. Hrsg. in Verbindung mit dem Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht von Eberhard Preußner (1-13) 1930/31 - 1942/43

Pädagogische Warte. Zeitschrift für Erziehung und Unterricht, Lehrerfortbildung und Schulpolitik, Hrsg. F. Schnaß/W. Drebes (1927-1933)

Zeitschrift für Schulmusik. Hrsg. Fritz Jöde, Hans Martens, Richard Münnich, Susanne Trautwein (1928 - 1934) und Ernst Dahlke ab 4. Jg.

Völkische Musikerziehung (1934/35 - 1943)

Die Volksschule (1932 - 1941) ab Jg. XXX (1934) Zeitschrift der Reichsfachschaft 4 (Volksschulen) im NSLB

Bücher, Aufsätze, Berichte

ABERT, Hermann: Die Musikanschauung des Mittelalters, Halle 1906

ABRAHAM, Lars U. (Hrsg.): Festschrift Erich Doflein, Mainz 1972, mit u.a. Beiträgen von S. Veress: Béla Bartóks 44 Duos für 2 Violinen, S. 31 ff, L.U. Abraham: Dofleins Briefe an Adorno als musikpädagogische Zeitdokumente, S. 108 ff

ADORNO, Theodor W.: Kritik des Musikanten und Zur Musikpädagogik, in: Th.W. Adorno: Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt 1956, 1972/5; S. 62-101 und S. 102-119

ALKER, Hugo: Blockflötenbibliographie, Wilhelmshafen 1966; Nachtrag und Register 1969

AUERBACH, Cora: Zwei Blockflötenschulen (W. Woehl und R. Goetz), in: Die Musikpflege 1/19, S. 261 - 264

AUERBACH, Cora: Zu "Idee eines Schulwerks", in: Die Musikpflege, 3. Jg. 1932/33, S. 241 - 242

BEKKER, Paul: Das deutsche Musikleben, Berlin 1916

BEKKER, Paul: Volksmusik und Kunstmusik in der Gegenwart, in: Die Musikpflege, 3. Jg. 1932/33, S. 257 ff

BLANKENBURG, Walter: Von der Mundharmonika, in: Zeitschrift für Hausmusik, 10/1941, S. 13 - 15
Volks-Musikinstrumente, Zeitschrift für Hausmusik, 3/1934 (Kassel) S. 117 - 119
Lexikon der Musikpädagogik, Hrsg. Hopf, Wuppertal (1971),Stichwort:Blockflöte
BLÜHER, Hans: Wandervogel, 1912, Bd. II, Blüte und Niedergang

BRAUER, Emil: Blockflöten, in: Der Kreis; 6/1928, S. 37 - 40, (Der erste Bericht vom Jöde-Kreis über das wiederentdeckte Instrument)

BRAUER, Emil: Blockflöte und Singstimme, in: Volkslied und Hausmusik, Jg. 2, (1935/36), Zürich; Monatsschr. f. d. Schweizer Sing- u. Spielbewegung, S. 103 - 104

BRAUN, Gerhard: Die Schulmusikerziehung in Preußen. Von den Falkschen Bestimmungen bis zur Kestenberg-Reform, Kassel 1957

BRUGER, Hans D.: Herkunft und Entwicklung der modernen (einchörigen) Laute, in: Die Musikantengilde 4/1926, S. 46 ff

Wegweiser durch die Hausmusik, in: Musikantengilde 4/1926, S. 71 ff und S. 156 ff

Schule des Lautenspiels, Wolfenbüttel, reprint 1965

J.S. Bach, Kompositionen für die Laute, Wolfenbüttel 1925, reprint Wolfenbüttel o.J.

BUEK, Friedrich: Die Gitarre und ihre Meister, Berlin 1926/4

DISPEKER, Thea (Hrsg.): Musik in Kindergarten und Hort (Heftreihe), Dresden, 1932; im Auftrag des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht in Berlin

DOFLEIN, E. (Erich und Elma): Geigenschulwerk, Mainz 1932

Idee eines Schulwerks, in: Die Musikpflege 3/1932/33, S. 185 ff

DRECHSEL, Friedrich: Kompendium zur Akustik der Blasinstrumente nach Victor-Charles Mahillon, Moeck Celle (als Beilage zur TIBIA Nr. 2/79), "Die vorliegende Schrift ist in der 1. Auflage unter dem Titel 'Zur Akustik der Blasinstrumente' 1927 in Leipzig erschienen"

EICHLER, J.: Was fehlt dem Klavier? S. 673 - 675, in: Die Musik XXI Jg. (1931)

FISCHER, Aloys: Kunst und Methodik, in: Schulmus. Zeitdokumente, VII. Reichsschulmusikwoche (München 1927), Leipzig 1928, S. 111 ff

FLITNER, Wilhelm: Die musische Bildung und die Zeitlage; in: Die Musikpflege, 2/1931/32, S. 491 ff

FRÖBEL, Friedrich: Gesammelte pädagogische Schriften; Hrsg. Wichard Lange, 2 Bd., Neudruck 1863, reprint Osnabrück 1966

Mutter-Spiel und Koselieder. Neue Ausgabe mit einem Anhang von 12 Liedern mit Klavierbegleitung, Wien/Leipzig (1895?)

GANSE, A.: Vergessene Hausmusikinstrumente, in: Völkische Musikerziehung, 2/1936, S. 535 - 540

GERICKE, H.P.: Mit Blockflötenspielen allein ist es nicht getan; in: Der Blockflötenspiegel, 2/1932, S. 182 - 184

GERWIG, Walter: Laute im Anfang; in: Musik im Anfang, zur Musikantengilde, 4/1926, S. 195 ff

GÖTSCH, Georg: Musikheim in Frankfurt/Oder, in: Zeitschrift für Schulmusik, 2/1929, S. 78 ff

Musische Bildung. Zeugnisse eines Weges, Bd. 1-3, Wolfenbüttel 1949-1956, in Bd. 1(1949) das "Gutachten über die Eignung der Mundharmonika als Schüler-, Orchester- und Volksinstrument" (1929), S. 84 ff

GOFFERJE, Karl: Meine Bastelstunden, in: Der Kreis, 10/1932, S. 31 - 34

Blockflötistik? in: Der Kreis, 10/1932, S. 66 - 70

Die Blockflöte; Wolfenbüttel u. Kassel 1932, 1. Teil: Grundlage, 2. Teil: Ausbau (Eine Schule)

Zum gegenwärtigen Stand des Blockflötenspiels, in: Die Musik, XXIX Jg. (1937), S. 187 - 821

GORISCHK, Karl: Die Blockflöte in der Schulmusik, in: Collegium musicum 1932, S. 26 - 30

GÜNTHER, Dorothee: Das Orff-Schulwerk als elementare Musikübung für Gymnastiker und Tänzer, in: Twittenhoff: Orff-Schulwerk, S. 32 ff

GÜNTHER, Ulrich: Zur Bedeutung des Instruments in Musikerziehung und Musikunterricht, Essen 1964

GÜNTHER, Ulrich: Die Schulmusikerziehung von der Kestenberg-Reform bis zum Ende des Dritten Reiches - Ein Beitrag zur Dokumentation und Zeitgeschichte der Schulmusikerziehung mit Anregungen zu ihrer Neugestaltung, Neuwied/Rh. 1967

GRÜGER, Heribert: Kindermusikinstrumente. Mit einer Anleitung zum Instrumentalspiel in Kindergarten und Hort. Heft 6 aus der Reihe Praktische Musik in Kindergarten und Hort (Hrsg. Thea Dispeker) im Auftrage des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht in Berlin, Dresden 1932

Wege zur Kindermusik, in: Die Musikpflege 1/1930/31

GUNDLACH, Willi: Die Schulliederbücher von Ludwig Erk, Köln 1969

GUNDLACH, Willi u.a.: Musikerfahrung mit Instrumenten; aus der Reihe Arbeitsmaterialien und Berichte zur Sekundarstufe I, Bd. 10, hrsg. vom Landesinstitut für Curriculumentwicklung, Lehrerfortbildung und Weiterbildung des Landes NW, Paderborn 1980

GURLITT, Willibald: Alte und neue Polyphonie im Kampf um das musikalische Bildungsideal der Gegenwart, in: Musik in Volk, Schule und Kirche, Leipzig 1927, S. 86 - 105

HABERMAS, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit, Darmstadt 1979/10 (Erstausgabe 1962)

HARLAN, Peter: Alte Musikinstrumente. Nagels Mitteilungen für Musikfreunde, Hannover 1931

Die Bauernleier, in: Zeitschrift für Hausmusik 3/1934, S. 154 ff

Die Entstehung der neuen Griffweise, in: Hausmusik 15/1951, S. 157 - 158

HELLWIG, Günther: Instrumentenbau und Singbewegung, in: Musikantengilde 6/1928; S. 179 ff; offener Brief an Fritz Reusch

HERRING, H.: Grundsätzliches zur Instrumentalmusik in der Schule, in: Völkische Musikerziehung 2/1936, S. 213 - 218

HILLER, R.: Vom Bambusrohr zur Schulflöte, in: Pädagogische Warte, Jg. 40, (1933)

HINDEMITH/JÖDE/MERSMANN (Hrsg.): Das neue Werk, neue Gemeinschaftsmusik für Jugend und Haus, Mainz/Wolfenbüttel 1927

HINDEMITH, Paul: Forderungen an den Laien, in: Musik und Gesellschaft 1930/31, S. 8 ff

HODEK, Johannes: Musikalisch-pädagogische Bewegung zwischen Demokratie und Faschismus - Zur Konkretisierung der Faschismus-Kritik Th.W. Adornos (Diss.), Weinheim 1977

HÖCKNER, Hilmar (Hrsg.): Jugendmusik im Landerziehungsheim, Wolfenbüttel 1926, Werkschriften der Musikantengilde Heft 1

Die Musik in der deutschen Jugendbewegung, Wolfenbüttel 1927

Musik und Gemeinschaft, in: Die Musikantengilde, 2. Jg., Heft 2, 1924 S. 13 ff

Schülermusizieren, in: Musikpädagogische Gegenwartsfragen; VI Reichsschulmusikwoche (1927), Leipzig 1928, S. 238 - 248

HÖCKNER, Hilmar: Die Überwindung des "Fächer"-Systems durch die gemeinschaftsbildende Kraft der Musik,in: Musik in der Schule; Musikantengilde 3/1925 S. 57 ff

HOFFMANN, Joseph: Die ministeriellen Richtlinien vom 26. Febr. 1927 für den Musikunterricht in den Volksschulen, VI Reichsschulmusikwoche , S. 70

JÖDE, Fritz: Ein Jahr Arbeit, in: Die Laute 2/1918, (nach der Übernahme als Hrsg.)

Das Atmen einer Melodie; in: Musik im Anfang (zu Musikantengilde 1/22, S. 2 f)

Für die Blockflöte, in: Der Kreis 9/1930, S. 23

Die Grundlagen musikalischer Betätigung in Schule und Leben, in: Musik und Schule; 1. Reichsschulmusikwoche 1922, Leipzig o.J., S. 30 ff, wurde später in F. Jöde: Unser Musikleben ... übernommen

Elementarlehre der Musik, Bd. I, Das Stufenreich, Wolfenbüttel 1927

Von der Improvisation zum Spiel, in: Der Kreis 10/1932, S. 61 - 65

Das schaffende Kind in der Musik,in: Musik in Volk, Schule und Kirche, Leipzig 1927, S. 42 ff

Das schaffende Kind in der Musik, eine Anweisung für Lehrer und Freunde der Jugend, 2 Bände, 2. Teil aus der Praxis des Schaffens, Wolfenbüttel/ Berlin 1928

Musik und Erziehung, ein pädagogischer Versuch und eine Reihe Lebensbilder aus der Schule, Wolfenbüttel 1924

Musik in der Volksschule - eine Einleitung, Berlin 1928, in Schriftenreihe: Die neuzeitliche deutsche Volksschule, Nr. 2

Musikalische Erziehung, in: Die neuzeitliche deutsche Volksschule, Bericht über den Kongreß, Berlin 1928, S. 197 - 213

Musikalische Erziehung und Instrumentalunterricht, in: Die Laute 3/1919, S. 46 ff

Der Musikant, Wolfenbüttel ab 1921(-1924) in 4 Einzelheften

Der Weg des Musikanten, in: Musik in der Schule (zweites Beiblatt zur "Musikantengilde"), 2/1924, S. 31 ff

Musikdienst, in: Der Kreis, 11 Jg. '33, S. 1 ff

Musikindustrie, in: Die Laute 5/1921, S. 1 ff

Der Musikinhalt der Instrumentalpflege im Anfang, in: Zeitschrift für Schulmusik 6/1933, S. 161 ff

Unser Musikleben - Absage und Beginn, Wolfenbüttel 1923

Organik - Mechanik, in: Die Musikantengilde 1/1922, S. 49 ff

Der pädagogische Gedanke in der Jugendmusik, in: Zeitschrift für Schulmusik 1/1928, S. 6 ff und S. 31 ff

Lauter Sand, nicht ein Felsen, in: Die Laute 4 Jg. 1920/21, S. 19 ff

Vom Sinn der Musik in der Volksschule, in: Zeitschrift für Schulmusik 1/1928, S. 49 f, auch in: Musik in der Volksschule

Das kann ich auch. Einführung in die Musikantenfibel, Mainz 1953

Jugend und neue Musik, in: Der Kreis, 10/32; S. 21 - 28

Musik und Gesellschaft. Eine Einleitung, in: Musik und Gesellschaft 1/30, S. 1 ff

JÖDE, Fritz: Der Spielmann, Instrumentalmusik für die Schule, Gesamtausgabe, Wolfenbüttel 1931, mit einem Nachwort über die einzelnen Teile, S. 251 - 255

Das Wunder der Melodie in uns, in: Musik in der Schule, Musikantengilde 3/1925, S. 153

Die Volksmusikinstrumente und die Jugend, Trossingen/Wolfenbüttel 1956

Die deutsche Jugendmusikbewegung in Dokumenten ihrer Zeit von den Anfängen bis 1933 (hrsg. vom Archiv der Jugendmusikbewegung e.V. Hamburg). Wolfenbüttel 1980 (abgek. JMB)

KERSCHENSTEINER, Georg: Begriff der Arbeitsschule, 14. unveränderte Auflage, hrsg. v. J. Dolch 1961, München-Düsseldorf und Stuttgart, 6. Auflage von 1925, Einbau des Kap. II 'Der pädagogische Begriff der Arbeit' (1928)

Der Begriff der staatsbürgerlichen Erziehung, 1928[6], 9. unveränderte Auflage, hrsg. v. J. Dolch, 1961, München, Stuttgart

Das Grundaxiom des Bildungsprozesses, 1931[5], Oldenbourg München-Düsseldorf 1953

Das musikalische Kulturgut im Bildungsverfahren, in: Schulmusikalische Zeitdokumente, VII. Reichsschulmusikwoche 1928, Leipzig 1929, S. 2 - 10

KESTENBERG, Leo: Aktuelle und historische Bemerkungen zu Musikpflege und Musikorganisation, in: Die Musikpflege 1/1930/31, S. 5 ff

Bewegte Zeiten, Musisch-musikalische Lebenserinnerungen, Wolfenbüttel 1961

Denkschrift über die gesamte Musikpflege in Schule und Volk (1923)

Jahrbuch der Musikorganisation, Leipzig 1931, mit Unterstützung des Reichsminsteriums des Inneren und des preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung. Bearbeitet v. F.W. Beidler und E.A. Beidler

Musikalische Vorstellung und musikalische Wirklichkeit, in: Die Musikpflege 2/1931/32, S. 481 ff

Musikerziehung und Musikpflege, Leipzig 1921

Probleme der Musikorganisation, in: Schulmusik und Chorgesang; Vorträge der VIII. Reichsschulmusikwoche (1929), Leipzig 1930, S. 50 ff

KINDT, W. (Hrsg.): Die deutsche Jugendbewegung 1920 bis 1933. Die bündische Zeit, Dokumentation der Jugendbewegung, Bd. III, Düsseldorf/Köln 1974

KÖHLER, W.: Selbstbau von Blockflöten, ein Weg zum Musizieren, in: Völkische Musikerziehung, S. 426 - 434, 2/1936

KOLLAND, Dorothea: Die Jugendmusikbewegung. "Gemeinschaftsmusik" - Theorie und Praxis, Stuttgart 1979

KULMERT, E.: Flöte oder Mundharmonika, in: Die Volksschule 27/1931/32, S. 1123 - 1126

KURKA, W.: Erster Arbeitsbericht der Beratungsstelle für Blockflötenspiel, in: Der Kreis 9/1931, S. 9 - 10

Blockflötentagung (Bericht), April 1931 im Musikheim Frankfurt/Oder, Ltg. Gofferje, in: Der Kreis 9/1931, S. 7 - 8

LITT, Theodor: Die gegenwärtige Lage der Pädagogik, in: Musikpädagogische Gegenwartsfragen, VI. Reichsschulmusikwoche 1927

LOEBENSTEIN, Frieda: Das Klavier im Spiel der Kleinsten, Dresden o.J., Heft 5 aus der Reihe Praktische Musik in Kindergarten und Hort (ab 1932)

MARTENS, Hans: Die Blockflöte in heutiger Zeit, in: Zeitschrift für Musik Jg. 98 (1931)

MATTHIES, W.: Neue Wege mit Streichinstrumenten, in: Der Kreis 10/1932, S. 51 ff

MESSERSCHMID, Felix: Ein Volksinstrument, in: Völkische Musikerziehung 2/1936, S. 232 - 234 (wird in dieser Zeitschrift immer als Messerschmidt geführt)

MÖLLER, Richard: Konzertmusik und Hausmusik, in: Die Laute, 1 Jg. 1918 VI/ S. 2 ff

Unsere Ziele, in: Die Laute 1/1917 I/S. 2 f

Laute oder Gitarre? in: Die Laute 1/1917 I/S. 3 f

Laute und Lautenmusik, in: Die Laute 1 Jg. 1917 I/S. 5 f und mehrfach abgedruckt

MOSER, Hans J. (Hrsg.): Grundfragen der Schulmusik, Leipzig und Berlin 1931, darin Moser: Singen, Instrumentenspiel und Musiktheorie in der Schule, S. 68 - 85

Musik in der Volksschule, in: Zeitschrift für Schulmusik 5/1932, S. 61 f

MÖHLE, C.: Untersuchung über die Resonanzeigenschaften der Blockflöte, Diss. Frankfurt/M., 1966

MÜNNICH, Richard: Organischer Musikunterricht, in: Zeitschrift für Schulmusik 1/1928, S. 10 ff

Mundharmonika-Diskussion: B. Nennstiel: Schülerinstrument und Notenverständnis ; H. Martens: Falsche Propheten, in: Zeitschrift für Schulmusik 4/1931, S. 88 ff

MUNROW, D.: Musikinstrumente des Mittelalters und der Renaissance, London 1976 (dt. Celle 1980)

Musikpädagogische Gegenwartsfragen: Eine Übersicht über die Musikpädagogik vom Kindergarten bis zur Hochschule, Vorträge der VI. Reichsschulmusikwoche in Dresden (1927), Leipzig 1928

Musik und Schule: 1. Schulmusikwoche 1922, Leipzig o.J.

Musik in Volk, Schule und Kirche: Vorträge der V. Reichsschulmusikwoche in Darmstadt 1926, Leipzig 1927

NENNSTIEL, B.: Die Improvisation stilgerechter Volksliedsätze im Mundharmonikazusammenspiel, Heft 5, in: Die Volksschule 28/1932/33, S. 234 - 239

NICKEL, Heinz: Beitrag zur Entwicklung der Gitarre in Europa, Haimhausen 1972

NOHL, Hermann: Die Pädagogische Bewegung in Deutschland und ihre Theorie , Frankfurt/M. 1949[3]

Pädagogik aus dreißig Jahren, Frankfurt/M. 1949

NOHL, Hermann: Die Stellung der Musik im deutschen Geistesleben (1912), in: H. Nohl: Pädagogische Aufsätze, Berlin-Leipzig 1929[2] (vermehrte Auflage) S. 157 ff, erschien erstmals in der Zeitschrift "Die Tat", Jena 1911

ORFF, Carl: Elementare Musikübung, Improvisation und Laienschulung, in: Die Musikpflege, 3/1932/1933, S. 214

Gedanken über Musik mit Kindern und Laien, in: Die Musik XXIV/9 (1932), S. 668 ff

Musik aus der Bewegung, in: Deutsche Tonkünstler-Zeitung, Berlin 29/1931, S. 239

Carl Orff und sein Werk Bd. III, Schulwerk-Elementare Musik, Tutzing 1976

PESTALOZZI, Heinrich: Wie Gertrud ihre Kinder lehrt. Ein Versuch den Müttern Anleitung zu geben, ihre Kinder selbst zu unterrichten in Briefen (1801), in: L.W. Seyffarth: Pestalozzi's sämtliche Werke, gesichtet, vervollständigt und mit erläuternden Einleitungen versehen, Brandenburg a.H. 1871, Bd. 11

An die Unschuld, den Ernst und den Edelmut meines Zeitalters und meines Vaterlandes - Ein Wort der Zeit (1814-15), in: Seyffarth, Bd. 12

PFANNENSTIEL, Ekkehard: Blasinstrumente für Kinder, in: Zeitschrift für Schulmusik 2/1929, S. 14 ff

Instrumentalpflege im Anfang, in: H. Höckner: Jugendmusik im Landerziehungsheim, Wolfenbüttel 1926, S. 41 ff

Entwurf eines Musiklehrplans für Volksschulen für die achtklassige Volksschule sowie für die Förderklassen und für die zwei- und einklassige Landschule, Berlin 1928

Erziehung zur Klavierpolyphonie, in: Musik in der Schule, zu Musikantengilde 4/1926, S. 76 ff

PREUSSNER, Eberhard: Allgemeine Musikerziehung, Heidelberg 1959 (abgek. in A.ME)

Allgemeine Pädagogik und Musikpädagogik, Leipzig 1929

Die bürgerliche Musikkultur. Ein Beitrag zur deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, Kassel 1954

Die Stellung des Laien in der Musik, in: Die Musikpflege 3. Jg., 1932/1933, S. 224 - 236

RABSCH, Edgar : Musikinstrumente für die Volksschule, in: Die Musikpflege 2/1931/32 S. 30 ff

RABSCH/BURKHARDT: Musik (2 Bde) 1933/4 (1928)

RAGOSSNIG, Konrad: Handbuch der Gitarre und Laute, Mainz 1978

REDLICH, H.F.: Neue Laienpfade zur Musik, in: Die Musikpflege 2/1930+31, S. 477 f

REICHENBACH, Hermann: Blasinstrumente - Ein Beitrag zur Instrumentenfrage, in: Der Kreis 10/1932, S. 84 - 87

Wie nennen wir unsere Instrumente? in: Die Laute 5/1921, S. 29 ff

Laienerziehung durch Volksmusikschulen, in: Die Musikantengilde 5/1927, S. 152 ff

Musik in der Jugendbewegung, in: Melos 12/25, abgedr. in: JMB, S. 931 - 935

Die Reichsschulkonferenz (1920), ihre Vorgeschichte und ihre Verhandlungen, amtlicher Bericht, vom Reichsministerium des Innern, Leipzig 1921

REUSCH, Fritz: Von unseren Blockflöten, in: Der Kreis (Arbeits- und Mitteilungsblatt für Singkreise) 7/1929, S. 73 - 74

Lernt Blockflöte spielen, in: Die Volksschule 30/1935/15, als praktische Sammelbeilage zum Thema Blockflöte in der Schule

Carl Orffs "Schulwerk" und die Laienmusikerziehung, in: Der Weihergarten (Verlagsblatt des Hauses B. Schott's Söhne Mainz), Mainz 1932, S. 36 f

RUETZ, Manfred: Dolmetsch und "Gofferje/Merzdorf"und"Harlan-Barock"und "Herwiga-Rex"Blockflöten, in: Nachrichtendienst der Beratungsstelle für Blockflötenspiel Jg. 1934, Kallmeyer Wolfenbüttel

Schulblockflöten in d" und c",ein kritischer Vergleich, in: Zeitschrift für Hausmusik 3/1934, Kassel, S. 110 - 115

SACHS, Curt: Handbuch der Musikinstrumentenkunde 1920, Reprint Hildesheim 1967

Geist und Werden der Musikinstrumente, Berlin 1929

Die Musikinstrumente, Breslau 1923

Die modernen Musikinstrumente, Berlin 1923

Reallexikon der Musikinstrumente 1913, reprint Hildesheim 1964

SANNEMÜLLER, Gerd: Der Plöner Musiktag v. P. Hindemith, Neumünster 1976

SCHADE, E.: Grundsätzliches über Blockflöten, S. 146 ff, und Spielanweisung für Blockflöten, S. 172 ff, in: Zeitschrift für Schulmusik 4/1931

SCHÄFKE, Rudolf: Musikanschauung und Schulmusikreform, in: Musikpädagogische Gegenwartsfragen, Leipzig 1928, S. 94 ff

SCHECK, Gustav: Die Blockflöte in der heutigen Musikerziehung, in: Der Musikerzieher, Jg. 1940

SCHEIBE, Wolfgang: Die reformpädagogische Bewegung 1900-1932. Eine einführende Darstellung, Weinheim 1978[6] (zuerst 1969)

SCHNEIDER, O.: Das Lehrbuch der Schulflöte, M. Gladbach 1928

Die Schulflöte im ersten Schulmusikunterricht, in: Zeitschrift für Schulmusik 4/1931, S. 41 ff

SCHREYER, W.: Kind und Instrument, in: Der Blockflötenspiegel, Celle 4/1934,S. 36

SCHÜNEMANN, Georg: Geschichte der deutschen Schulmusik, 1. Teil, 1931[2], reprint Köln 1958

Musikerziehung, Leipzig 1930

Musikerziehung und Musikwissenschaft, in: Musikpädagogische Gegenwartsfragen, Leipzig 1928, S. 269 ff

Schulmusik und Chorgesang - Vorträge der VIII. Reichsschulmusikwoche in Hannover (1929), Leipzig 1930

Schulmusikunterricht in Preußen: Amtliche Bestimmungen für höhere Schulen, Mittelschulen und Volksschulen, hrsg. und erläutert von Prof. Leo Kestenberg, Referent im Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, Berlin 1927

SCHUMANN, Heinrich: Die Herstellung von Bambusflöten, in: Der Kreis 10/1933, S. 165 - 170

SCHULZ, Hans J.: Zur Gemeinschaftsideologie der Volksschule, Klassen- und Schulgemeinschaft - unreflektierte Postulate der Schulpädagogik? Essen 1976

SEIDENFADEN, Friedrich: Die musische Erziehung in der Gegenwart und ihre geschichtlichen Quellen und Voraussetzungen, Ratingen 1962

SEIFFERT, Helmut: Singbewegung und Volksbildung (Diss) 1953, maschinenschriftlich

SÖLLNER, F.P.: Versuch zur Lautenkunst, in: Die Musikpflege 1/1931, S. 473 ff
SONNER, Rudolf:Musik aus Bewegung, in: Die Musik XXIX/11(1937), S. 762 - 765
STEFFEN, E.: Zur Ausgestaltung eines Musikraums, in: F. Jöde (Hrsg.): Musik in der Volksschule, S. 71 - 72

STEPHANI, Reinhart: Die deutsche musikalische Jugendbewegung, Phil. Diss. Marburg 1952 (maschinenschriftlich)

STOLTE, W.: Solmisation und Instrumentalmusik im Dienste der Musikerziehung; in: Die Volksschule 27/1931/32, I. S. 651 - 657, II. S. 704 - 711

TÖNNIES, Ferdinand: Gemeinschaft und Gesellschaft,1887,Reprint Darmstadt 1963 der 8. verbesserten Aufl. von 1935 (Leipzig)

TRAUTNER, Günther:Die Musikerziehung bei F. Jöde.Quellen u. Grundlagen.Wolfenbüttel 1968

TWITTENHOFF, Wilhelm: Die Blockflöte - ein erstes Kinderinstrument, in: Die Volksschule 33/1937/38, S. 22 ff

Blockflötenrenaissance und Blockflötenmode, zugleich ein Arbeitsbericht, in: Der Kreis 10/1933, S. 151 - 153

Von den Grenzen des Blockflötenspiels, in: Musik und Volk 4/1936/37, Hrsg. Kulturamt der RJF Kassel, S. 36 - 39

Laie und Dilettant, in: Neues Musikblatt, Mainz 16/1937, S. 1 ff

Musik und Bewegung, in: Die Musik, Berlin 28/1935/36, 28. Jg., S. 573 - 576

Carl Orffs "Schulwerk", in: Zeitschrift für Hausmusik 4/1935 (Kassel), S. 127 ff

Orff - Schulwerk, Einführung in Grundlagen und Aufbau, Mainz 1935

VALENTIN, Erich: Handbuch der Musik-Instrumentenkunde, Regensburg 1974/6 (zuerst 1954)

Ein Volksinstrument. Leserbriefe zu Mundharmonika und Blockflöte, in: Völkische Musikerziehung 2/1936, S. 387 - 389 und S. 643 - 651

WEBER, Max: Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik,mit einer Einleitung von Th. Kroyer, München 1921, und als Anhang in Webers Hauptwerk "Wirtschaft und Gesellschaft" 1925², Neudruck Tübingen 1972

WEISS-MANN, Edith: Jugend und Musik, in: Halbmonatsschrift für Schulmusikpflege, 19/25, S. 166 ff

WICKE, Richard: Erlebnis und Arbeit im Musikunterricht, in: Musikpädagogische Gegenwartsfragen, Leipzig 1928, S. 13 - 35

Praktische Musik in Kindergarten und Hort, in: Die Musikpflege 3/1932/33, S. 29 - 35

WIORA, Walter: Herders Ideen zur Geschichte der Musik, in: Im Geiste Herders, Kitzingen/Mainz 1963, S. 73 ff

Skizze über die Entwicklung der Klavierpädagogik, in: Die Musikpflege 3/1932-33, S. 133 ff

WOEHL, Waldemar: Die Blockflöte. Kurze Einführung in ihr Wesen, ihre Möglichkeiten und ihre Handhabung, Kassel 1930

Handhabung und Verwendung der Blockflöte, in: Die Musikantengilde 6/1928, S. 103 f

Wegweiser durch die Klaviermusik, in: Musikantengilde 5/1927, S. 35 ff

WYNEKEN, Gustav: Schule und Jugendkultur, Jena 1913 (1928/15)

ZUCKMAYER, Eduard: Das Klavier, in: Blätter der Außengemeinde der "Schule am Meer", Juist (Nordsee), Okt. 1930, 6. Rundbrief; abgedruckt in: JMB S. 467 - 469

Neue Spielmusik, in: Melos 6/1927 (Mainz), S. 314 ff

Warum werden wir in diesem Sommer nicht zum "Deutschen Kammermusikfeste" nach Baden-Baden gehen? In: Die Musikantengilde 7/8 1929/30, S. 84 ff

ZUTH, Joseph: Das künstlerische Gitarrenspiel, Leipzig 1919/2 (zuerst 1915)

Volkstümliche Gitarrenschule, Karlsbad 1921

Name:	Ingrid Böhle
geb. am:	24. Januar 1943
geb. in:	Aschersleben/Harz
Schule:	1949-1953 Volksschule 1953-1959 Realschule mit Mittlerer Reife 1959-1962 Berufs- und Berufsaufbauschule mit Zusatzprüfungen als (damalige) Voraussetzung zum Ingenieurstudium
Beruf:	1959-1962 Ausbildung als technische Zeichnerin (Maschinenbau) mit Abschluß 1962-1969 Berufsausübung; ab 1964 Konstrukteurin für explosions- und schlagwettergeschützte Sonderleuchten
Sonderprüfung:	Juni 1969 an der PH-Ruhr/Abt. Dortmund
Studium:	Ab WS 1969/70 an der PH-Ruhr/Abt. Dortmund (sechssemestriges Lehrerstudium im Rahmen der gesundheitlichen Rehabilitation als vorbeugende Maßnahme)
1. Phase:	November 1972 Abschluß mit dem Ersten Staatsexamen für das Lehramt an der Grundschule und Hauptschule; Wahlfach Musik
2. Phase:	Dezember 1974 - Dezember 1975 Vorbereitungsdienst Bezirksseminar Dortmund II Unterrichtsfächer: Musik und Deutsch
Diplom in Erziehungswissenschaft:	Fortführung des Studiums an der PH-Ruhr/Abt. Dortmund nach dem Ersten Staatsexamen im November 1972; Abschluß Juni 1974 Diplomarbeit: Musikalische Notation als Problem der Musikdidaktik
Lehrertätigkeit:	Nach dem Zweiten Staatsexamen als Lehrerin i.A. an der Gesamtschule Dortmund-Scharnhorst; Fach Musik Ab 1.9.1976 - 1.8.1978 Lehrerin an der Gesamtschule im Aufbau Hagen-Boele; Mitglied des didaktischen Ausschusses an der Schule; seit 1977 Fachleiterin Musik; als Mitglied der Lehrplangruppe im Schuljahr 1977/78 Mitarbeit an der Curriculumentwicklung im Gesamtschulversuch des Landes NW, Lernbereich Musik
Abordnung:	Förderungsassistentin an der PH-Ruhr/Fach Musik (vom 1.8.1978 - 1.8.1981) Lehrerin mit Diplom an der Universität Dortmund, Abt. 16/ Fach Musik ab 1.8.1981